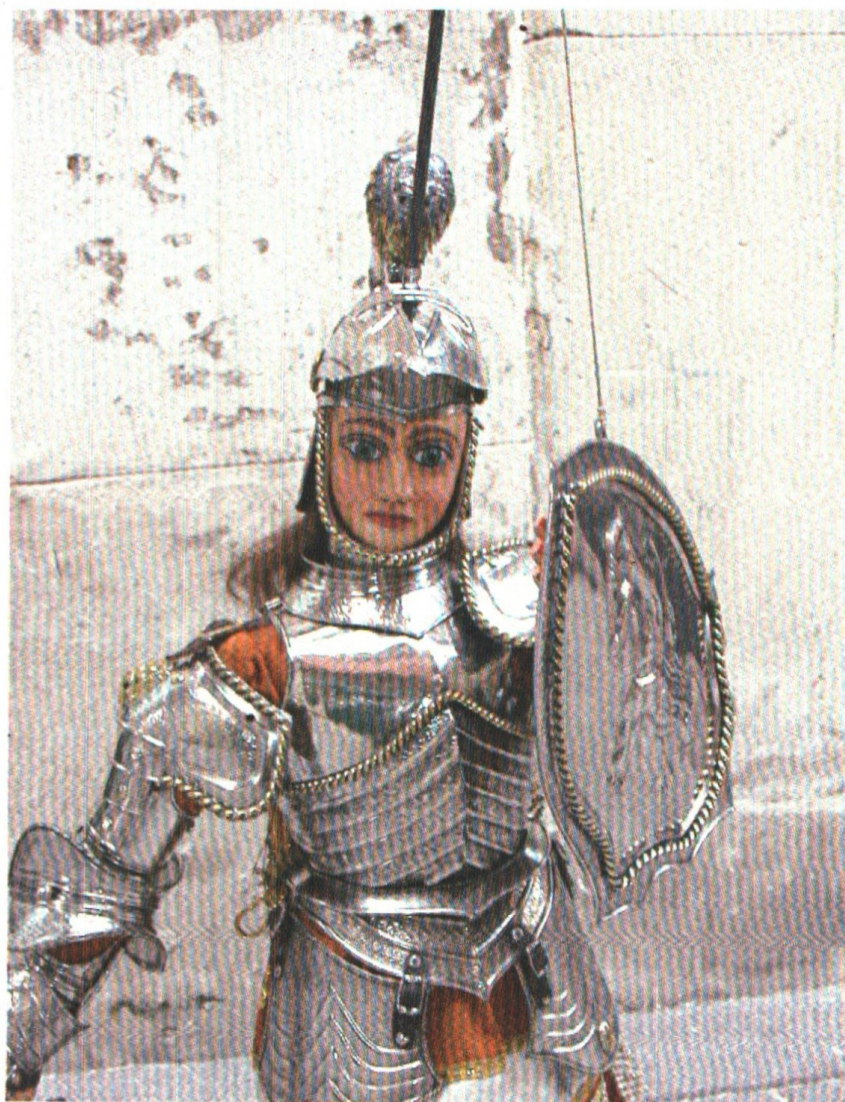
Il Cantastorie

Rivista di tradizioni popolari a cura dell'Associazione culturale "Il Treppo"

Anno 43°, Terza Serie, n. 69(101), Luglio-Dicembre 2005, € 8,00 - Poste Italiane s.p.a. - Spedizioni in abbonamento postale
70%-DCB - Reggio Emilia. Tassa riscossa - Taxe perçue - Il Cantastorie c/o Vezzani Giorgio - Via Manara, 25 - 42100 Reggio E.

LA TRADIZIONE DELL'OPRA DEI PUPI DI SIRACUSA:

I FRATELLI MAUCERI

IL CANTASTORIE

Rivista semestrale di tradizioni popolari a cura dell'Associazione culturale "Il Treppo"

Anno 43°, Terza serie, n. 69 (101), Luglio-Dicembre 2005

Sommario

Fotografie:

Archivio Associazione Sarina, p. 44;
Archivio "Il Cantastorie", p. 10, 67;
Archivio Mondine di Barco e Bibbiano, p. 9;
Archivio F. Scialino, p. 75;
Archivio F. Sindoni, 4ª di copertina;
Archivio "Suonabanda";
R. Bernardi, p. 29;
M. Campolunghi, pp. 42;
M. Di Dio, p. 37;
K. Di Giovanni, pp. 30, 35;
"Faber Teater", p. 66;
S. Fioroni, p. 14;
B. Grulli, p. 2;
A. Mauceri, copertina;
T. Oppizzi-C. Piccoli, p. 65;
L. Piazza, p. 38;
B. Tomei, pp. 17, 18, 19.

In copertina: "Ricciardetto", personaggio dell'Opra dei Pupi "I Fratelli Mauceri" di Siracusa.

Comitato di redazione: Teresa Bianchi, Gian Paolo Borghi, Maristella Campolunghi, Cesare Cattani, Margherita Chiarenza, Romolo Fioroni, Lorenza Franzoni, Giuseppe Giovannelli, Francesco Guccini, Giovanna Lodolo, Patrizia Lungonelli, Massimo J. Monaco, Tiziana Oppizzi, Silvio Parmiggiani, Claudio Piccoli, Ester Seritti, Anna M. Simm, Giorgio Vezzani.
Direzione e Redazione: Giorgio Vezzani, via Manara 25, 42100 Reggio Emilia - Tel. 0522 439636.
Redazione di Milano: Tiziana Oppizzi, via Scheiwiller, 7 20139 Milano, cell. 349 7402822.
Redazione di Roma: Teresa Bianchi, via G. Andreoli 2, 00195 Roma, tel. 06 3728618-3203062.
Autorizzazione del Tribunale di Reggio Emilia n. 163 del 29-11-1963. Direttore responsabile Giorgio Vezzani, via Manara 25, Reggio Emilia, proprietario Associazione culturale "Il Treppo", via Manara 25, 42100 Reggio Emilia. Fotocomposizione: ANTEPRIMA. Stampa: GRAFITALIA, via Raffaello 9, Reggio Emilia. Abbonamento annuo € 15,00, versamento sul c/c postale 10147429 intestato a IL CANTASTORIE c/o Vezzani Giorgio, Via Manara 25, 42100 Reggio Emilia.

Sito: http://rivistailcantastorie.interfree.it ***E-mail:*** rivistailcantastorie@interfree.it

Con il contributo della Fondazione Manodori

ALL'ISTITUTO MUSICALE "A. PERI" DI REGGIO EMILIA MUSICA CONTEMPORANEA E CANZONI POPOLARI

All'Istituto musicale "A. Peri" di Reggio Emilia nei mesi scorsi hanno avuto luogo alcune delle numerose iniziative che da tempo ne caratterizzano l'attività didattica insieme ai concerti e ai seminari come, ad esempio, "Compositori a confronto", che si è svolto dal 26 al 29 ottobre, del quale nelle pagine seguenti proponiamo il programma. A questa attività, consueta per un istituto che si occupa di musica colta, dal 26 novembre si affianca un'altra iniziativa. Per la prima volta un conservatorio propone una rassegna di musica popolare: "Giovani e vecchi state ad ascoltare", un ciclo di manifestazioni per la valorizzazione di materiali riguardanti la musica popolare. Questa rassegna inaugurata dall'Istituto "Peri", una novità non solo per Reggio ma anche per tutti conservatori, ha proposto nella prima giornata Lisetta Luchini e Alessandro Bencistà un'interprete e uno studioso, entrambi impegnati anche nella ricerca e nella documentazione della cultura del mondo popolare con la rivista "Toscana Folk" della quale sono tra i fondatori e sostenitori più impegnati e attivi. Questo primo ciclo è proseguito il 3 e 10 dicembre con gli altri ospiti, secondo il calendario e il programma illustrato nelle pagine seguenti.

Questa iniziativa promossa dal "Peri" potrà certamente costituire una svolta per l'attività dei conservatori proponendo un'attenzione nuova per la musica popolare, non mediata da certe mode del consumismo che specialmente negli ultimi decenni hanno prodotto un folk revival commerciale, ma direttamente, grazie alla partecipazione di quanti oggi sono impegnati nella continuità della tradizione popolare.

Sarà inoltre importante proporre (attraverso non solo spettacoli ma anche conferenze con il supporto di materiali sonori e visivi) le relazioni da sempre presenti, tra la musica colta il mondo popolare. Uno di questi potrebbe essere il rapporto tra l'opera lirica e l'ottava rima: "Pia de' Tolomei", secondo Gaetano Donizetti e il mondo popolare, che viene documentato da Antonella De Palma, in questo numero, alle pagine 85-90.

Altri temi potrebbero riguardare la cultura musicale di alcune etnie di comunità straniere presenti nella nostra città come quelle moldave o senegalesi. Op-

pure presentare il Maggio in forma di concerto così come spesso avviene per l'opera lirica, o proporre un confronto tra un testo colto come "Il Combattimento di Tancredi e Clorinda" di Claudio Monteverdi e un analogo componimento con la metrica e il canto di una recita maggistica.
Il riferimento a Monteverdi, cioè al rapporto tra colto e popolare, non viene citato a caso, ma ricorda i tanti allestimenti creati da un artista del teatro popolare, scomparso da qualche anno: Otello Sarzi, che con il suo "T.S.B.M." (Teatro Sperimentale Burattini e Marionette) introdusse la musica colta nei suoi spettacoli, fin dal 1957.
Sono infiniti i compositori che hanno ispirato il teatro di Otello Sarzi: oltre al già citato Monteverdi (proprio con il "Combattimento di Tancredi e Clorinda" Otello pensava a uno spettacolo che coinvolgesse i burattini, i pupi siciliani e gli attori del Maggio), Giorgio Gaslini (sue sono le musiche originali per "Il Castello di Kafka"), Albinoni, Mozart e Gelmini ("Burattini sul pentagramma"), Grieg ("Il Mattino"), Erik Satie ("Genoveffa di Brabante"), Adriano Banchieri ("La pazzia senile" e "Il festino del giovedì grasso"), Sergej Prokofiev ("Pierino e il lupo"), Igor Stravinskij ("Mavra"), Cimarosa, Mussorgsky, Hoffenbach, Grieg e autori contemporanei ("Burattini per ogni musica").
All'Istituto "Peri", in occasione dei saggi di fine anno, è stata proposta con successo una fiaba musicale, "Guglielmina e il din don dan perduto", realizzata e interpretata dagli allievi dei corsi di propedeutica musicale. A quando un laboratorio con burattini costruiti dagli allievi per un'opera da loro stessi animata ed eseguita?

g.v.

"Giovani e vecchi state ad ascoltare", 26 novembre: Lisetta Luchini e il M° Andrea Talmelli direttore dell'Istituto "A. Peri".

"GIOVANI E VECCHI STATE AD ASCOLTARE"

L'Archivio etnomusicologico "Giorgio Vezzani - Il Cantastorie", è stato istituito nel novembre del 2004 presso l'istituto musicale Achille Peri di Reggio Emilia grazie alla generosità dello studioso reggiano Giorgio Vezzani, direttore della rivista Il Cantastorie, che per oltre quarant'anni anni ha studiato e raccolto documenti, registrazioni sonore, immagini e tracce di un passato, anche recente, legate alla musica ed alla cultura popolare, recuperando materiali e testimonianze in tutta Italia. Grazie al prezioso fondo in via di conferimento (oltre 2500 libri, riviste tematiche, 1800 dischi in vinile, 200 musicassette, 800 CD, più di 8 mila fotografie e 650 registrazioni originali di manifestazioni canore e strumentali in genere, 60 faldoni di materiali cartacei vari), l'Istituto Peri è divenuto il primo conservatorio italiano impegnato sul versante della musica popolare. Il contenuto dell'archivio si sviluppa su alcuni filoni riguardanti principalmente i cantastorie, il Maggio dell'Appennino, la danza, la musica ed il canto popolare, ma anche la musica contemporanea e la cultura popolare più in generale (burattini, marionette, poesia, teatro dialettale). L'obiettivo principale dell'Archivio, che è anche il più lungimirante, è quello di conservare la memoria della musica e del canto popolare come vennero espressi dai loro portatori originari e di dar vita ad un Centro di Documentazione aperto al pubblico per la ricerca specialistica e la promozione didattica. L'Archivio diventerà fruibile al pubblico nella sua forma completa all'inizio del 2007 ma è già un primo obbiettivo raggiunto quello di custodire una raccolta cospicua di materiali provenienti dalla provincia di Reggio Emilia, e non solo, e disporre di una base solida tramite la quale sia possibile conoscere le fonti originali.

L'impegno costante è invece quello di valorizzare il materiale progressivamente archiviato promuovendo manifestazioni ed attività che vadano verso il ritrovamento di sentieri di verità perduti tramite esposizioni, convegni , concerti di musica popolare. In tale quadro si inserisce questa prima iniziativa il cui titolo è un invito ma anche una preghiera ad ascoltare le testimonianze di un mondo che rischia di scomparire pur essendo alla base della nostra identità.

Andrea Talmelli,
direttore dell'Istituto Achille Peri)

L' impegno presente e futuro dell'Archivio Etnomusicologico del Cantastorie, oltre che alla conservazione della memoria della musica popolare, è indirizzato allo stimolo verso la ricerca mirata,alla valorizzazione di quello che ancora resiste nel mondo di quella musica ed alla sua

corretta riproposizione.
Il messaggio culturale contenuto in questo primo evento, il cui nome parafrasa il titolo di un bel disco uscito nel 1998 interpretato dal Canzoniere Popolare della Brianza:Giovani e vecchi vi prego di ascoltare, vuole essere quello di divulgare la conoscenza di musiche che sono appartenute ai nostri bisnonni, forse alla nostra memoria infantile ma che i giovani non conoscono e che invece devono ascoltare per sapere almeno che quel mondo è esistito. Queste musiche si possono amare od odiare, sono state emarginate ma anche saccheggiate da tanti celebri musicisti e portarle in conservatorio significa sottolinearne la dignità ed il valore.
Il ciclo si sviluppa su tre argomenti proponendo forme diverse della musica popolare presentate da portatori originali e da ripropositori colti. Questi ultimi però si muovono all'interno di una logica di corretta ricerca e sono immuni dalle mutazioni avvenute nell'attuale panorama del folk dove tutto è definito popolare, etnico, celtico ma non è mai chiaro dove sia il confine tra la testimonianza raccolta direttamente sul portatore tradizionale e la riproposizione più o meno correttamente interpretata, l'arrangiamento, l'armonizzazione, la spettacolarizzazione. Il rischio odierno è quello di proporre una immagine della musica popolare appiattita sui gusti dell'oggi ma lontanissima dagli stili e dalle motivazioni originali.

Per il CANTO "a solo", che si esprimeva nell'arcaicità dei canti interpretati da cantori singoli, Lisetta Luchini esegue canti popolari toscani, canzoni d'autore entrate nella tradizione o da lei stessa composti ma ispirandosi a quel mondo. Il CANTO di gruppo delle mondine di Barco e Bibbiano è il più caratteristico canto popolare delle nostre zone e non solo: è la prima volta che accade che le mondine cantino in conservatorio. Il ciclo si chiude con un doveroso omaggio ai Balli tradizionali dell'Appennino Emiliano che sono stati spesso i grandi emarginati nel mondo della riproposta della danza popolare o etnica.

LISETTA LUCHINI, fiorentina, è diplomata in chitarra al Conservatorio Frescobaldi di Ferrara, ha eseguito studi per voce di contralto ed ha partecipato a corsi tenuti dal Quartetto di Giovanna Marini. Chitarrista e cantante sia solista che come componente di varie formazioni ripropone tutto il repertorio classico toscano dalle canzoni narrative, alle ballate, ai canti sociali, serenate, stornelli, fino alle canzonette di Spadaro e di altri autori toscani valevoli di stima da parte del popolo. Esegue le proprie storie su temi attuali che continuano la tradizione dei cantastorie toscani. E' autrice di musica per il teatro e di canzoni per rivista.
Socia fondatrice del Centro Tradizioni Popolari Toscane sorto nel 1996 (di cui è presidente e fondatore il prof. Alessandro Bencistà, ricercatore, studioso e storico delle tradizioni popolari toscane), collabora alla rivista Toscana Folk organo del centro stesso.

La formazione di Lisetta Luchini come musicista e cantante di musica popolare è varia ma improntata ad una pura istintualità che riesce ad unire la parte accademica coi caratteri naturali dell'essere e sentirsi toscana. Le fonti del suo repertorio sono le grandi raccolte del passato, dall'800 in poi, i lavori di ricerca egregiamente svolti da colleghi negli anni 60/70, l'apporto prezioso di studiosi, ricercatori ed etnomusi-cologi, la sua stessa ricerca essendo ella in contatto con la maggior parte delle realtà di tradizione orale della regione: poeti in ottava rima, cori di maggianti, archivi e centri studi delle tradizioni popolari. Suo intento principale è quello di perseguire la conservazione, la diffusione e l'evoluzione della musica di tradizione svolgendo una intensa attività di musicista e di ricercatrice. Canta per circoli, associazioni, privati, enti pubblici e culturali, in occasione di feste, fiere, raduni, ricorrenze con un lunghissimo elenco di presenze in Italia ed in Europa.

Oltre che su Toscana Folk Lisetta Luchini scrive su quotidiani e riviste specializzate come: Il Giornale della Musica, Il Cantastorie, Sentinella del Braccagni, la Nazione, Il Tirreno, Il Corriere di Firenze, La Repubblica ed altri. Ha al suo attivo diverse incisioni: L'amore è come l'ellera (classici toscani 1992), Canta Lisetta (classici toscani

1995), Toscana in musica (rimasterizzazione delle suddette incisioni, Pegasus 2003) e: "LISETTA LUCHINIÉe compagnia" edito nel 2004 sempre dalla Pegasus di Paolo Casini, Firenze.

LE MONDINE DI BARCO E BIBBIANO si costituirono come gruppo nel 1987 all'interno del Centro Diurno Anziani del comune di Bibbiano dove, con la nascita del Centro stesso avvenuta l'anno prima, le ex mondine si ritrovarono e ricominciarono a cantare le canzoni rispolverate della loro gioventù. Pur provenendo da diverse esperienze di vita e di lavoro erano portatrici in un comune modo di cantare e di un ricco patrimonio di canti di monda appresi ed amalgamati nelle risaie del Piemonte o del Pavese. Grazie all'impegno degli operatori del Centro Diurno e di collaboratori esterni, prima fra tutti Daniela Fontana che coordinò la raccolta dei canti delle varie mondine e che le stimolò a costituire una entità canora che andasse oltre il semplice "cantare assieme", le ex mondine diedero vita ad una formazione: Il coro delle ex mondine di Barco e Bibbiano che negli anni seguenti ha portato il loro repertorio in giro per tutta l'Emilia Romagna e non solo, partecipando ad una lunghissima serie di spettacoli, feste e manifestazioni. Dal 1987 ad oggi purtroppo alcune di esse sono scomparse o non sono più in grado di cantare ma sono state sostituite da donne meno anziane creando un filo di continuità che ha permesso il perdurare dello stile canoro originario. Il repertorio del coro è naturalmente quello tipico delle mondine dove esse ripercorrono le loro storie di alcune di esse sono scomparse o non sono più in grado di cantare ma sono state sostituite da donne meno anziane creando un filo di continuità che ha permesso il perdurare dello stile canoro originario. Il repertorio del coro è naturalmente quello tipico delle mondine dove esse ripercorrono le loro storie di quando, per far fronte alla dilagante povertà, erano costrette a passare due mesi all'anno a svolgere un lavoro faticosissimo e deteriorante in risaie malsane, immerse nell'acqua fino alle cosce o sotto il sole cocente "Étra gli insetti e le zanzarcÉ ed a mangiare riso e sempre risoÉ", a dormire su scomodi giacigli; ma nelle loro canzoni alle note tristi si alternano quelle allegre di amori fugaci, della felicità nel viaggio in treno per il ritorno a casa dove erano attese dalla mamma (molte erano giovanissime) o, ahimè, dai creditori che prosciugavano i loro pochi guadagni. Dai testi delle canzoni delle mondine non si può non cogliere un messaggio che ha anticipato di mezzo secolo le rivendicazioni femminili e che ha lasciato un tratto tipico nella mentalità emancipata e nel comportamento di chi fece quelle esperienze. Il repertorio delle Mondine di Barco e Bibbiano è stato allargato anche a canzoni d'autore che avevano assunto valori particolari per chi le cantava essendo in sintonia con la propria identità e che sono state rese popolari dal loro particolare modo di eseguirle. Vale in questo caso l'esempio di Giovanna Daffini con la canzone: Marina. Sulle arie di altre celebri canzoni hanno montato nuove parole e le hanno fatte proprie parlando del loro mondo attuale e del centro Diurno in cui passano ora le loro giornate da vecchie pensionate. Il libro ed il disco: MONDINE E VECCHI MESTIERI di BARCO e BIBBIANO curato da Pasqualina Bugari più che un libro sulle mondine è un libro delle mondine che racconta la storia del particolare percorso del loro gruppo.

I SUONABANDA di Modena sono uno dei gruppi storici che da ormai un quarto di secolo ripropongono i balli staccati dell'Appennino Emiliano in voga prima del dilagare del liscio e cosiddetti in quanto in molte figurazioni i ballerini, pur ballando in coppia, non si toccano. Partendo dalle musiche da ballo eseguite dai suonatori tradizionali nel disco Albatros del 1975: Musiche e canti popolari dell'Emilia 1¡, Maurizio Berselli, Roberta Cappi, Paolo Coriani, Gino Pennica, Claudio Vezzali e Mara Zironi intrapresero nel 1979 un articolato viaggio di ricerca nelle zone appenniniche di Modena, Bologna e Reggio. Il lavoro li portò alla diretta conoscenza dei principali esecutori originari di balli emiliani antichi che erano portatori di un considerevole repertorio. A Cervarolo di Villaminozzo vennero in contatto col trio della Orchestra Alpina(Virgilio Ro-

vali al violino, Remo Monti alla fisarmonica e Walter Costi alla chitarra) dei quali ripropongono oggi la Marcia dei Maggianti, la Francesina e la Furlana.
A Felina incontrarono il contrabbassista Pignedoli, mentre nel Modenese andarono a Fras sinoro da Davide Fratti, a Polinago da Patarozzi, a Barigazzo dalla famiglia Tazzioli, a Montese da Luigi Giacobazzi;da costoro appresero diverse Manfrine, Furlane ed uno Scottisch. Nella pianura reggiana, a Fabbrico, visitarono i suonatori dell'Orchestra La Bottai, portatori di un Monecò e di una Tarantella già raccolti da Giorgio Vezzani in una precedente intervista. In seguito i Suonabanda presero contatto nel Bolognese coi Suonatori della Valsavena tra i quali il leggendario Melchiade Benni, Annibale Barbieri, Primo Panzacchi, Ariodante Minarini e Bruno Landi a San Clemente.Di tutti questi suonatori riproporranno in seguito buona parte dei repertori molti dei quali erano già apparsi su dischi prodotti negli anni Settanta. Per valorizzare quest'immenso patrimonio culturale, musicale e coreutico, nacque nel 1979 l'Orchestra Buonanotte Suonatori che dopo varie pause di riflessione, alternanze e sostituzioni, approderà nel 1987 alla attuale formazione dei Suonabanda composta da Maurizio Berselli (organetto semitonato) Claudio Vezzali (archi) Pierpaolo Bergamini (violino) Maurizio Loschi (chitarra). Obiet-tivo dei Suonabanda resta oggi come allora quello di diffondere le musiche ed i balli della tradizione emiliana privilegiando il momento della festa, vissuto come occasione socializzante e di espressione popolare in situazioni dove la danza sia protagonista. Nel disco: Balli Staccati della tradizione emiliana i Suonabanda ripropongono le musiche da ballo come vennero direttamente apprese dai suonatori tradizionali (tratto distintivo questo del gruppo modenese) e reinterpretate secondo i canoni dei migliori anni della ricerca sul campo. Nelle loro esibizioni pubbliche i Suonabanda si avvalgono anche della partecipazione di un gruppo di ballerini della TEAMBALLO della Polisportiva Masi di Casalecchio di Reno (sponsor del CD).

Bruno Grulli

"Giovani e vecchi state ad ascoltare", 10 dicembre: il gruppo "I Suonabanda" di Modena.

Programma

26-11, il canto "a solo"

Lisetta Luchini (Toscana), Introduce Alessandro Bencistà, ricercatore e direttore della rivista "Toscana Folk"

3-12, il canto di gruppo

Le Mondine di Barco e Bibbiano (Reggio Emilia), con la presentazione di Gian Paolo Borghi, direttore del Centro Etnografico di Ferrara e di Pasqualina Bugari

10-12, il ballo tradizionale dell'Appennino Emiliano

"I Suonabanda" (Modena), con la partecipazione dei ballerini del gruppo "Teamballo" di Casalecchio di Reno (Bologna)

CONVEGNI E SEMINARI ALL'ISTITUTO "A. PERI"

Ricordiamo alcune delle iniziative presentate nell'Auditorium dell'Istituto "A. Peri" negli ultimi mesi: oltre ai saggi di fine anno degli allievi, concerti, seminari, come il convegno dell'ottobre scorso promosso dalla SIdAM (Società Italiana di Analisi Musicale) e il ciclo di seminari e concerti di musica contemporanea "Compositori a confronto", dal 26 al 29 ottobre, di cui proponiamo il programma:

26 ottobre

Biblioteca A. Gentilucci
Analisi e presentazione CD vol. IV
Compositori a Confronto 2004
Aliamusica Records

A cura di Renzo Cresti
musiche di Guarnieri, Tsepkolenko, Rebora, Hendrix-Baratello, Rossato, Silvestrini, Berio, Landuzzi, Salvarani, Hito, Colasanti, Baggiani, Schonberg

Auditorium
Concerto

Francesco Cuoghi
Chitarra e live electronics

Maurizio Ghirri — *Quaderni 4*
per chitarra elettrica ed elettronica
Anne Sades — *Piece n. 2*
per chitarra elettrica e computer
Ronald Keith Parks — *Afterimage n. 6*
per chitarra e computer processing
Enore Zaffiri — *Flussi Sonori*
per chitarra midi e nastro

Auditorium
Concerto

Ensemble L'Arsenale

Nicola Buso — *L'angelo e la notte*
Lorenzo Tomio — *Idillio suburbano*
Filippo Perocco — *Corti e di varia ricreazione*
Francesco Pavan — *Eyelid*
Alessio Rossato — *Liquidi cristalli_6 miniature*
Giannandrea Pauletta — *Danza sul Corale "Alle Menschen müssen sterben"*
Federico Costanza — *a Q*
Riccardo Vigliani — *Noninfinito per Keith Haring (1995-2005)*
Nildo Sanvido — *Audite forte*

Luigi Pradelle *(oboe)*, Francesco Socal *(clarinetto)*, Ilario Marciano *(sax)*, Alessio Rossato *(percussioni)*, Lorenzo Tomio *(chitarra/basso)*, Claudio Rado, Giovanni Simeoni *(violino)*, Massimo Roccadelli *(violoncello)*.
Direttore: Filippo Perocco

27 ottobre

Biblioteca A. Gentilucci
Seminario
Nicola Sani
Composizione, ricerca sonora e percorsi intermediali
Analisi
Nicola Sani

Auditorium
Concerto
Annamaria Morini, flauto
Paola Perrucci, arpa

Nicola Sani — *Non tutte le isole hanno intorno il mare-Isola seconda*
per arpa amplificata e nastro a otto canali
Salvatore Sciarrino — *Fauno che fischia a un merlo*
per flauto e arpa
Umberto Rotondi — *Dalla nostra terra* (Su testo di L. Prada)
per flauti e arpa
Adriano Guarnieri — *Due cadenze da "Solo di donna"*
per flauto e arpa amplificati
Nicola Sani — *Dialoghi migranti*
per flauto contralto

Concerto
Dedicato al compositore **Azio Corghi**

Petite Caprice (Style Offenbach)
da *«Péchés de vieillesse»* di G. Rossini
per violino solo
Un petit train de plaisir (I parte)
suite da *«Péchés de viellesse»* di G. Rossini
per due pianoforti
Nocturnus visus
per clarinetto solo
Un petit train de plaisir (II parte)
suite da *«Péchés de viellesse»* di G. Rossini
per due pianoforti
A 'nsunnari...
Testi del Corpus di musiche siciliane a cura di A. Favara, dal Canzoniere italiano a cura di P. P. Pasolini, da Ambaradà a cura di L. Gandini. Per soprano, flauto, clarinetto in Sib, chitarra, violino, violoncello.

Partecipano i Professori dell'Istituto "A. Peri" Crotmir Siskovic, Davide Bizzarri *(violino)*, Gaspare Tirincanti *(clarinetto)*, Gianni Biocotino *(flauto)*, Marco Perini *(violoncello)*, Giacomo Baldelli *(chitarra)*, Cristina Casari, Elisa Montipò, Franca Bacchelli, Charlotte Lootgieter *(pianoforte)*, Alice Borciani *(soprano)*
Direttore: Luca Antignani

28 ottobre

Biblioteca A. Gentilucci
Seminario
Azio Corghi
Teatro musicale: aspetti di drammaturgia e trascrizione
Analisi
Azio Corghi

Auditorium
Concerto

Maurizio Barbetti, viola
Silvia Colasanti *Come foglie sospese ......*
Haruyuki Suzuki *Punctuation IV*
Marco Porro *...Là dentro*

Carla Magnan *Amor dov'è la fè*

Corsi biennali AFAM in indirizzo compositivo. Prove d.........
Mirco Ferrarini *Come una passacaglia*
per flauto e clarinetto
Ledis Piccinotti *Partita*
per flauto e viola

Maria Giulia Franzoni, Martina Stefanini (flauto), Gaetano Nenna (clarinetto), Andrea Vezzoso (viola)

Concerto
Ensemble AntiSonic, composizione e improvvisazione elettronica e strumenti.
Lorenz *Masé* *Jandl*
per nastro magnetico
Carlo Benzi *Ausgefrag*
per voci recitanti, arpa, violino, due percussionisti live electronics
Charalampos Chartzniotis-Lorenz Maé
Das kranke Krankenho
per nastro magnetico
Barbara Shindler-Tomas Winkler
Klänge der Natur
per nastro magnetico
Harald Ebnicher-Thomas Winkler
Ode an Martinus
per nastro magnetico

Barbara Schindler *(arpa)*, Miriam Akkermann *(flauto)*, Sabrina Valle, Harald Ebnicher, Thomas Winkler *(percussioni)*, Lorenz Masé *(violino)*, Carlo Benzi, Charalampos Chartzaniotis *(pianoforte)*. Tutti i componenti del gruppo sono anche recitanti.

29 ottobre

Biblioteca A. Gentilucci
Seminario
Azio Corghi

Analisi
Azio Corghi

Auditorium
Concerto
Roberto Fabbriciani, flauto
B. Maderna *Cadenza*
per flauto solo
B. Maderna *Musica su due dimensioni*
per flauto e nastro magnetico

A. Clementi — *Fantasia su roBErto FABbriCiAni,*
per flauto e nastro magnetico
L. Nono — *Das atmende Klarseinfragment*
per flauto basso e nastro magnetico

Concerto conclusivo
Rossella Spinosa — *Opinione del clown*
per pianoforte e nastro magnetico
Paolo Boggio — *Oskar's Circus*
per oboe, clarinetto, corno, fagotto, pianoforte
Ivan Fedele — *Pentalogon quartet*
per quartetti d'archi
Gaetano Nenna — *Tableaux*
per flauto, clarinetto, violino
Guido Baggiani — *La Ronda*
per clarinetto, violoncello, pianoforte
Giancarlo Simonacci — *Trio*
Marco Marinoni — *Dove la luce*
per violino, chitarra semiacustica, pianoforte e nastro magnetico

Rossella Spinosa *(pianoforte),*
Quartetto Escher: Paolo Lombardi, Timoti Fregni *(violino),* Behrang Rassekhi *(viola),* Luca Bacelli *(violoncello).*
Ensemble dell'Istituto "A. Peri": Claudio Ortensi, Martina Stefanoni *(flauto),* Francesco Luglini *(oboe),* Massimo Fornasari, Gaetano Nenna, Federico Barbieri *(clarinetto),* Imerio Tagliaferri *(corno),* Gabriele Gombi *(fagotto),* Giacomo Baldelli *(chitarra),* Alessandro Cannizzaro *(violino),* Antonio Braidi *(violoncello),* Andrea Gualtieri, Angelo Armani, Ilaria Cavalca *(pianoforte).*
Direttore: Marcello Zuffa

ISTITUTO MUSICALE PAREGGIATO
"ACHILLE PERI"
Via Dante, 11
42100 Reggio Emilia
tel. 0522/456782 - fax 0522/456778
centralino 0522/456771
Siti consultabili
www.compositoriaconfronto.it
www.aliamusica.net

"Giovani e vecchi state ad ascoltare", 3 dicembre: Le mondine di Barco e Bibbiano.

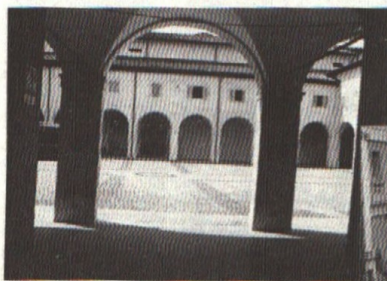
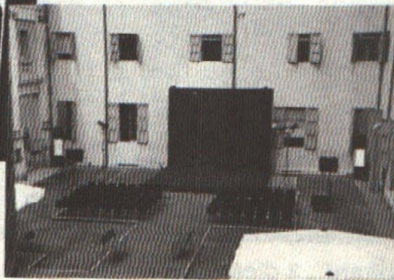
"QUESTO MAGGIO NON S'HA DA FARE...?"

Parafrasando una celebre affermazione tratta da una famosa opera letteraria dell'Ottocento, alcune considerazioni su una delle più importanti espressioni attuali del teatro popolare - Il Maggio dal Conservatorio alla Panizzi? Meglio in piazza Casotti... - Il Maggio fuori dalla sua sede originaria - La Rassegna Nazionale – I copioni del Maggio e la legge sulla stampa - Dalla società degli attori contadini alla rete informatica.

Dopo l'interesse suscitato dalla mia decisione di donare l'intero archivio de "Il Cantastorie" al Comune di Reggio Emilia e la dichiarata disponibilità a creare uno spazio dedicato alla cultura popolare nella sede dell'Istituto Musicale "A. Peri", avevo proposto, all'inizio di quest'anno, di allestire una rappresentazione del Maggio, invitando la compagnia di Costabona nel chiostro principale del conservatorio reggiano.

Per l'indisponibilità organizzativa interna dell'Istituto, fu deciso di inserire lo spettacolo nel calendario di "Restate" 2005, nonostante avessi consigliato di presentare il Maggio in altra data, in occasione dell'inaugurazione ufficiale dell'archivio.

Il Maggio, proposto al "Peri", fu quindi dirottato alla consueta rassegna estiva "Restate", con destinazione il cortile della Biblioteca "Panizzi", ma poi finì in piazza Casotti, secondo le intenzioni degli organizzatori e molto opportunamente la compagnia di Costabona rifiutò questa decisione. Forse il Maggio non è all'altezza delle prestigiose serate dedicate alla poesia sperimentale, ai poeti e ai dj della "Slam poetry" e avrebbe potuto turbare l'ammirazione dell'opera di Sol LeWitt e dei suoi allievi nella settecentesca Sala di lettura della Biblioteca "Panizzi"? Rimandiamo i curiosi di queste forme culturali alla rassegna stampa dei quotidiani locali.

Piazza Casotti e altri luoghi della città sono stati individuati come sedi per ridare vita al centro storico durante l'estate, per risolvere l'abbandono forzato degli artigiani e dei commercianti spazzati via dai grandi centri commerciali. Si tratta di un grosso problema che certamente non può essere risolto con le iniziative come quelle proposte, ormai da anni, dalla rassegna "Restate". Un centro storico vive solo quando è vivo il mondo commerciale, culturale e artistico che lo abita e lo anima. Un tempo c'era il cafè concerto, promosso e seguito dal pubblico del centro storico: oggi non basta una serata con il "colore" brasiliano nel nome di una fratellanza con le etnie del mondo. Una recita del Maggio, in una adeguata collocazione e presentazione, non potrebbe essere un motivo di interesse (e un invito a vederlo nella sua sede naturale) non solo per i reggiani ma anche per chi abbia culture diverse?

Il chiostro principale dell'Istituto "Peri", il cortile della Biblioteca "Panizzi", piazza Casotti.

Dunque sembra che il Maggio, spettacolo e cultura della nostra montagna, non abbia fortuna a Reggio città: fa testo l'esperienza dell'estate 2003 al parco del Popolo, di sera al lume dei lampioni e senza la benché minima organizzazione, con gli attori della "Società del Maggio Costabonese".

Roberto Leydi, nell'introduzione a una serie di interviste raccolte a Costabona per la rivista "Marcatrè" (1967), "Alla ricerca delle scholae cantorum del mondo popolare", ricordava l'esperienza della preparazione, insieme a Diego Carpitella, dello spettacolo allestito all'inizio del '67 al Teatro Lirico di Milano, "Sentite buona gente, rappresentazione di canti, balli e spettacoli popolari". In quell'incontro preliminare veniva evidenziata, accanto alla figura dell'informatore cosiddetto "spontaneo" (che possiede un ricco patrimonio di canti), quella dell'informatore "cosciente", protagonista attivo della tradizione, non consumatore ma creatore e continuatore della stessa. Affermava inoltre Leydi: "E' un errore diffuso e grave pensare al patrimonio comunicativo del mondo popolare come a una manifestazione statica, affondata nella "notte dei tempi" e immobile secondo arcaici modelli. La comunicazione popolare è fatto dinamico, in continua trasformazione secondo un moto più o meno veloce. Ciò che conta è che le modificazioni (necessarie, anzi indispensabili per assicurare l'aderenza alla realtà che muta e garantire il consenso del pubblico locale e quindi la sopravvivenza reale della tradizione come evento sempre contemporaneo) si determinano all'interno del contesto tradizionale, secondo scelte che si verificano nella mentalità, o meglio nella cultura, dei realizzatori e dei consumatori".

Queste intuizioni, espresse a poco più di dieci anni dalla ripresa del Maggio nella montagna reggiana e modenese, dopo il secondo dopoguerra del secolo scorso, hanno puntualmente trovato una verifica attraverso la storia delle compagnie reggiane e modenesi, alcune delle quali hanno proposto i loro spettacoli anche in occasione di rassegne teatrali, dove hanno potuto esprimere l'essenza del Maggio senza dover accettare compromessi o modifiche sostanziali dell'impianto scenico. Questo nonostante quanto sostenuto da Gianni Bosio nel 1966 ne "I Maggi della Bismantova" dove dichiarava che il Maggio non è trasportabile fuori del suo ambiente.

Il Maggio, come ogni tradizione, ha bisogno di adeguarsi alla realtà dei tempi, senza modificare la propria essenza, così come certe velleitarie riproposte filologiche non contribuiscono alla sua continuità. Ricordiamo a questo proposito quanto sostenuto da Alberto M. Cinese durante la tavola rotonda svoltasi nel corso del convegno di Pisa e Buti nel 1978 dedicato a "Il Maggio drammatico nell'area tosco-emiliana". Nella stessa occasione ebbe luogo la prima edizione della Rassegna Nazionale del Maggio. "I Maggi – affermava Cinese – non si possono conservare in vitro e fare delle riserve indiane: mettiamo un recinto intorno, loro continuano a parlare e noi da turisti li andiamo a guardare. Il Maggio è una realtà che deve continuare a vivere, se ce la fa, come vive tutto, e cioè trasformandosi, modificandosi, contaminandosi, se la contestualità lo consente e se continuano a persistere le ragioni di fondo, dell'essenza cioè del Maggio".

LA RASSEGNA NAZIONALE DEL MAGGIO

La Rassegna Nazionale del Maggio, nata nel 1979 (l'anno prima si era svolto l'importante convegno di Buti), ormai da ventisei anni si trascina senza alcuna idea nuova, dopo la prematura scomparsa di Gastone Venturelli che la ideò nell'ambito delle iniziative del Centro Tradizioni Popolari di Lucca. Anche correndo il rischio di predicare, come si usa dire, nel deserto, su queste pagine continuiamo a proporre idee, motivazioni. Basta con i 'maggi epici' indicati nel programma: le compagnie debbono rendersi conto che il loro impegno è fondamentale, ovviamente se ci credono, per la tradizione del Maggio. Oggi, insieme all'entusiasmo dei maggerini si rende necessaria una adeguata programmazione e organizzazione, non fosse altro per rispetto del pubblico che, tenacemente, crede all'importanza di questa forma di arte popolare, ancora oggi, in uno sce-

nario culturale sempre più arido e votato alla superficialità e alla volgarità.
E poi quel brutto programma (manifesto e depliant, che oltre tutto è quasi introvabile, forse sarà reperibile nel Museo del Maggio di Villa Minozzo, quando è aperto… e intanto non si hanno più notizie del Centro culturale polivalente "Arrigo Benedetti") che ripete ogni anno, identiche, le ormai stucchevoli dichiarazioni dei dirigenti delle istituzioni pubbliche che organizzano la rassegna.
Vorrei ricordare a questo proposito una rassegna nata nel 1969 nella montagna reggiana, a Toano, grazie all'iniziativa della Pro Loco e dell'allora Ente Provinciale per il Turismo: si tratta del "Festival dell'Appennino Reggiano" dedicato ai cori della montagna. Ogni anno viene stampato un opuscolo con le schede dei cori invitati, con le relative foto insieme a tanta pubblicità fornita dalle imprese locali che in questo modo danno un contributo per sostenere gli oneri della rassegna e sono la prova dell'interesse della comunità dove i cori sono sempre accolti con entusiasmo.
Questo non potrebbe essere adottato anche per la Rassegna, invece delle foto a colori senza nessuna indicazione di quale compagnia o attore si tratti? Un fascicolo senza pretese di carta patinata, ma con le indicazioni essenziali delle compagnie, della trama dei copioni, dei nomi dei maggerini.
A marzo, una compagnia che ancora crede nel Maggio, deve sapere già quali testi proporre nell'estate.
Certamente è facile fare critiche sulla carta, ma crediamo che un minimo di impegno
debba essere assunto da chiunque abbia a cuore il Maggio. Vorrei ricordare a questo proposito, la collaborazione offerta da "Il Cantastorie" nel 1981 quando furono stampati (come estratti della rivista) dal Comune di Villa i copioni della Rassegna di quell'anno: con
i Maggi "Acherone" e "I due selvaggi" (compagnia "Monte Cusna" di Asta (Reggio Emilia)), "Guerra e pace" ("Società del Maggio Costabonese" (Reggio Emilia)), "Tristano e Isotta" ("Nuova Compagnia del Maggio di Frassinoro" (Modena)).

I COPIONI DEL MAGGIO E LA LEGGE SULLA STAMPA

La pubblicazione dei copioni, sin dal loro apparire, si dimostrò un utile strumento per l'ascolto della rappresentazione maggistica oltre che per la documentazione che può offrire. I primi estratti di copioni furono pubblicati da "Il Cantastorie" e in opuscoli a cura della "Società del Maggio Costabonese" (che dalla sua costituzione nel 1962 aveva iniziato a stampare i testi in ciclostile per i suoi attori) nella seconda metà degli anni 60. Da allora l'iniziativa ebbe un seguito grazie all'impegno del Comune di Villa Minozzo (Reggio Emilia) e del Centro Tradizioni Popolari di Lucca.
Per quel che riguarda il Comune di Villa Minozzo i copioni sono consegnati alle varie compagnie che li distribuiscono in occasione degli spettacoli. Trovandomi nell'impossibilità di seguire le varie rappresentazioni nel Reggiano, nel settembre 2002 scrissi al sindaco di Villa Minozzo, Felicino Magnani, chiedendo copia dei testi pubblicati per un'opportuna segnalazione ne "Il Cantastorie". In quell'occasione (secondo una mia personale iniziativa) segnalai al sindaco l'esistenza, presso la Biblioteca "Panizzi" di Reggio Emilia, di una "Sezione di Storia locale" nella quale potevano essere conservati, a buon diritto, anche i copioni del Maggio editi a cura del Comune di Villa Minozzo.
Da una ricerca alla Biblioteca "Panizzi" attualmente risultano 87 copioni (pubblicati tra il 1964 e il 1993) di Maggi emiliani e toscani, catalogati nella "Miscellanea Reggiana" (M.R.) e nella "Miscellanea Generale" (M.G.).
Sono 47 i testi di autori emiliani (reggiani e modenesi) catalogati nella M.R. con i seguenti numeri: 344 (1 testo), 488 (28), 489 (4), 644 (1), 652 (1), 654 (6), 656 (6). Nella M.R. 382 (al numero 47) c'è la seguente indicazione: "Serie di sei opuscoli relativi a rappresentazioni di "maggi"/Ente Provinciale per il Turismo di Reggio Emilia – 1987 – 6 fasc. sciolti in custodia; 23 cm. Fascicoli anni [1951-1965?]".
Nella M.G. n. 518 sono elencati 40 testi (di auto-

ri toscani) pubblicati dal Centro Tradizioni Popolari di Lucca.
Riguardo i copioni editi, ricordo l'esistenza di una legge che prevede l'obbligo di consegnare alla Biblioteca capoluogo di provincia copia di ogni pubblicazione stampata da qualsiasi tipografo: si tratta della Legge 2 febbraio 1939, n. 374, successivamente aggiornata dalla Legge 15 aprile 2004, n. 106, riguardante le norme relative al deposito legale dei documenti di interesse culturale destinati all'uso pubblico, pubblicata nella Gazzetta Ufficiale n. 98 del 27 aprile 2004, di cui pubblichiamo alcune parti dell'art. 1 (Oggetto):
1. *Al fine di conservare la memoria della cultura e della vita sociale italiana sono oggetto di deposito obbligatorio, di seguito denominato "deposito legale", i documenti destinati all'uso pubblico e fruibili mediante la lettura, l'ascolto e la visione, qualunque sia il loro processo tecnico di produzione, di edizione e di diffusione, ivi compresi i documenti finalizzati alla fruizione da parte di portatori di handicap.*
3. *I documenti destinati al deposito legale sono quelli prodotti totalmente o parzialmente in Italia, offerti in vendita o altrimenti distribuiti e comunque non diffusi in ambito esclusivamente privato; per quanto attiene ai documenti sonori e audiovisivi, sono destinati al deposito legale anche quelli distribuiti su licenza per il mercato italiano.*
Al di là di ogni disposizione legale, credo sia una dimostrazione di sensibilità culturale fare in modo che la documentazione dell'attività editoriale di qualsiasi ente pubblico possa essere conservata e consultata nella più importante biblioteca della nostra provincia.

DALLA SOCIETA' DEGLI ATTORI CONTADINI ALLA RETE INFORMATICA

"L'assemblea degli attori contadini": così intitolavo la cronaca dell'annuale incontro dei maggerini di Costabona il 17 ottobre 1971, pubblicata nella pagina de "Il Treppo" edita il 4 dicembre dalla "Gazzetta di Reggio" (e anche nelle edizioni di Modena e Ferrara). Era il decimo anno della fondazione della "Società del Maggio Costabonese":
"L'assemblea si è svolta nel teatrino: poche file di sedie, un tavolo, una stufa. Motivo dell'assemblea: durata, fra gli altri punti dell'ordine del giorno, della società che un gruppo di costabonesi aveva formato con lo scopo di effettuare regolari di drammi popolari dalle trame fantastiche ma capaci di ispirare sentimenti così vicini ancor oggi alla gente della montagna, e non solo quella, forse: i Maggi.
E' stata una riunione, (come quella di dieci anni fa – nel 1962 infatti si costituì la "Società del Maggio Costabonese" – che ha permesso a una antica tradizione popolare come quella del Maggio cantato di poter continuare quando ormai stava per essere dimenticata, e, oggi, ha costituito la certezza che fin quando la compagnia costabonese sarà in vita e vi potrà profondere l'entusiasmo che ha caratterizzato questo primo ciclo) che dimostra come una tradizione popolare che a prima vista e allo sprovveduto nutrito dalla civiltà dei consumi potrà apparire ridicola o quanto meno anacronistica, può continuare a sopravvivere anche ai giorni nostri usando gli stessi strumenti che ci può dare il progresso di oggi, come la costituzione di un gruppo in società con statuto, bilanci, impianti, ecc., senza tuttavia perdere la propria essenza".
I bilanci della Società di quei primi anni (e di quelli successivi) esprimevano anche la vita della comunità di allora legata in modo determinante al ciclo delle stagioni: l'autunno con la raccolta dell'uva, la macellazione dei suini coincideva con il tempo dei bilanci della passata stagione, non solo quella del Maggio cantato. Oggi non ci sono più gli attori contadini: i cambiamenti degli ultimi decenni hanno mutato profondamente l'aspetto sociale ed economico anche e soprattutto delle piccole comunità come Costabona: oggi gli attori maggerini sono impiegati, dirigenti, artigiani, operai specializzati occupati in diversi settori del mondo del lavoro. Sono i figli, i nipoti degli attori contadini di un tempo. Non c'è più il ciclostile con le matrici ad alcol per riprodurre i copioni. Oggi c'è il computer, c'è la posta elet-

tronica, il sito Web (che per la "Società" di Costabona è www.costabona.it). Invece della vecchia corriera, ora c'è la nave, c'è l'aereo per raggiungere in breve tempo Palermo che ha chiamato i maggerini per portare "Roncisvalle" al "Festival di Morgana", trentesima edizione della Rassegna dell'Opera dei Pupi, tra i Mori e i Cristiani, nelle feste e nel teatro di tradizione orale.

Costabona, 15 agosto: "Il medaglione di Gradessa" di Daniele Monti, ritratto nella foto nella parte di "Rinaldo".

COSTABONA: BILANCIO DI UN ANNO

La relazione di Daniele Monti Presidente della "Società del Maggio Costabonese"

Carissime amiche, carissimi amici,
come è consuetudine chiudiamo oggi ufficialmente la stagione con l'annuale assemblea di tutti i soci. Stessa abitudine ormai consolidata nel tempo è quella di chiedere al presidente uscente un sunto ed una opinione personale sull'andamento della stessa. Mi scuserete se sarò molto sintetico sui vari punti, ma davvero c'è veramente tanto da ricordare in questi dodici mesi passati.
Io, con serenità di giudizio e senza paura di essere smentito, posso certamente affermare che il 2005 è stato per noi uno degli anni più eccezionali della nostra storia recente. Per descrivere ciò che noi siamo stati in grado di fare, non senza difficoltà, direi di ripercorrerlo in ordine cronologico.
Partimmo ancora in inverno allo studio del nuovo componimento, "Il medaglione di Gradessa" di Daniele Monti e ci impegnammo in prove molto ben strutturate e riuscite. Fiorano Modenese fu il primo debutto. Poi Vogno. Poi Costabona, ove il 15 di Agosto stabilimmo il record di paganti e di presenze di pubblico. Grazie al costante impegno di tutti, lo spettacolo risultò davvero all'altezza della situazione. Merito sicuramente anche dell'apporto dei nostri nuovi, meravigliosi, suonatori, Paolo Simonazzi ed Emanuele Reverberi e Filippo Chieti che davvero rappresentano un notevole valore aggiunto alla nostra compagnia.
Nel frattempo avevamo già definito altre due storiche uscite. La prima ci ha visto impegnati per ben due volte in terra di Sicilia, dove, grazie all'appoggio del dott. Rosario Perricone ed alle ragazze del "Museo internazionale delle Marionette" di Palermo, rappresentammo il "Roncisvalle" di Romolo Fioroni nella splendida cornice di Villa Trabia nella città di Palermo. Ed è stato proprio per l'impegno di tutti voi che siamo riusciti a risolvere i problemi logistici che si erano creati, dimostrando che, quando un gruppo è unito ed ha buone e varie idee, si possono affrontare le sfide più difficili. D'altronde noi, poveri costabonesi, abbiamo spedito 11 maggerini in aereo e 12 in nave, armati di tutto punto, per portare il Maggio laddove nessuno era mai giunto prima. Poi, non domi, abbiamo pure rappresentato il "Roncisvalle" sul palco del "Teatro delle Briciole" di Parma, riscuotendo consensi ed apprezzamenti da ogni parte. A contorno di tutto questo, e per merito del nostro bravo regista, il giorno 15 di agosto il "Paggio" è stato cantato da otto splendidi bambini, rammentandoci e rammentando a tutti che, qui da noi, si nasce già con il copione in mano, tanto che sarebbe un guaio non approfittare il prossimo anno di questi piccoli talenti per ripresèntare una squadra di giovani analoga a quella della metà degli anni ottanta.
E non crediate che sia finita qui. A tutti è balzato agli occhi il fatto che, praticamente tutti i nostri giovani, si sono ridipinti lo scudo da soli. Sembra nulla, ma io non lo avevo mai visto fare. Segno di un immenso entusiasmo e di un amore veramente grande per questo nostro spettacolo. Senza parlare delle nostre solite donne che ci hanno aiutato in tutto e per tutto e degli appoggi esterni che sono venuti da ogni parte del paese.
Legate all'organizzazione del Maggio sono state anche le due serate di piano bar alla Carbonaia e la commedia dei "Valdastrin" in teatro, come pure il pulmann per il consueto pranzo a base di pesce. Tutte cose che hanno permesso un ingresso di denaro aggiuntivo, oltre a quello normalmente raccolto durante le rappresentazioni ed ai contributi del comune.
Per ultimo, non certo in ordine di importanza, questo che è sotto gli occhi di tutti voi; la nostra sede. Costata tre anni di lavoro e di fatica. Costata molto denaro nostro. Che è giunta a termine grazie al lavoro ed ai sacrifici di tutti voi. Notevole ed importante è stato l'appoggio della nostra Parrocchia, dei

contributi del nostro Comune e della Comunità montana. Ringraziare tutti sarebbe impossibile. Non impossibile invece è rammentare come voi avete gestito tutto questo; sempre lucidi ed attenti alle spese e, pur nei limiti di tempo, presenti in cantiere, non solo con le vostre forze ma, soprattutto, con le vostre idee. E di questo, come presidente, posso solo ringraziarvi di cuore. Tutto ciò ora è nelle nostre mani e deve essere gestito con accuratezza ed intelligenza. Mai come quest'anno avete dimostrato quanto valore ha un gruppo unito e forte come il nostro. Pur avendo idee diverse, ognuno di noi ha dato il massimo in questa lunghissima e faticosissima stagione, ma i frutti di questo nostro lavoro sono sotto gli occhi di tutti e, pur tra mille difficoltà ed anche superando contrasti e tensioni, siamo riusciti a raggiungere tutti gli obbiettivi che ci eravamo prefissi all'inizio dell'anno. Io credo che il consiglio che ha gestito la società nel 2005 rimarrà comunque alla storia, almeno nella nostra lunga storia, come uno dei più fattivi e concreti ed il 2006 avrà come dote una delle più belle e coese società del maggio di sempre. Piena di gente "operaia" che, sotto il segno dell'umiltà e dell'amicizia, sarà in grado di portare ancora più in alto questa nostra avventura iniziata nel lontano 1962.
Davanti a noi però, ricordate, abbiamo un cammino che si presenterà sempre in salita. Ormai la nostra società ha superato quegli esami di maturità per i quali ora è pronta ad affrontare le sfide del prossimo futuro.
Credete davvero che Palermo sia stata una cosa isolata?
Noi, anche grazie al nostro sito internet, non siamo affatto isolati ed abbiamo una tale visibilità che, sempre di più , arriveranno proposte analoghe e sempre di più dovremo ampliare e sistemare la nostra organizzazione interna per trovarci sempre pronti, come abbiamo fatto quest'anno. Le sfide continueranno anche verso quella strada aperta anni fa al teatro di Milano e continuata a Parma. Hanno ragione coloro che non vogliono paragonare il Maggio cantato fra i castagni e quello su di un palco di un teatro. Non hanno ragione quando dicono però che non è Maggio. Si tratta di una forma differente, ma pur sempre strettamente legata alla nostra tradizione. Un potentissimo mezzo che aprirebbe infinite possibilità e che ci farebbe conoscere ancora di più alla platea degli appassionati di teatro, che rappresentano un possibile bacino futuro di spettatori del Maggio. Un di più che sarebbe patrimonio della nostra società e che, con un testo appropriato ed una preparazione appropriata, non sarebbe difficile rendere un efficace e gradevole collante invernale tra le varie stagioni estive.
Questa è la magnifica eredità che questo consiglio regala al prossimo consiglio ed al prossimo presidente che, prima di tutto, sarà chiamato a mantenere sempre vivo l'interesse per il Maggio e la coesione del nostro bellissimo gruppo; un compito che non è così semplice come qualcuno pensa. Un compito di tremenda responsabilità e che comunque, se ben gestito, darà molte più soddisfazioni di quanto richiederà in cambio.
Prima di passare la parola a chi vi illustrerà il bilancio per l'approvazione, voglio ricordare un nostro carissimo amico che è scomparso improvvisamente: Pietro Campolunghi. Un altro dei nostri cari che tanto avevano a cuore il Maggio ed il nostro paese di Costabona.
Grazie di nuovo a tutti voi.
Buon lavoro e buon 2006

Daniele Monti

Maggio "Betulia Liberata Oloferne e Giuditta" con i maggianti di Partigliano. Da sinistra: Gianfranco Nicoletti (Moal luogotenente di Oloferne), Giovanni Nicoletti (attendente di Moal), Romano Giuntini, decano della compagnia (Generale Oloferne), Aurelio Ricci (suggeritore), Vincenzo Pierotti (Principe Achior).

I MAGGIANTI DI PARTIGLIANO NEL RICORDO DI ALDO NICOLETTI

La Rassegna "In memoria di Aldo Nicoletti — La Compagnia con il suo repertorio di Maggi e Bruscelli impegnata anche nelle scuole

Nel 1976 abbiamo pubblicato il resoconto di un'inchiesta svolta insieme a Romolo Fioroni fra le compagnie del Maggio toscano. In quell'occasione, a Partigliano, abbiamo incontrato Aldo Nicoletti e Guido Giambastiani con i quali abbiamo raccolto un'intervista che riproponiamo nelle pagine seguenti.

Aldo Nicoletti è scomparso nel settembre 2003: per ricordarlo la compagnia di Partigliano, il 18 luglio 2004 ha messo in scena il Maggio "Giuditta e Oloferne", un copione che Nicoletti che avrebbe voluto mettere in scena ma non ne ebbe il tempo. Per l'occasione erano presenti anche le compagnie di Asta (Reggio Emilia) e Montagnoso (Massa Carrara).

Nella scorsa estate, il 17 luglio, si è svolta la seconda edizione della "Festa del maggio" in ricordo di Aldo Nicoletti. Ricorda Pietro Lino Grandi, direttore della compagnia dei Maggianti di Partigliano: "La mini rassegna che compariva nel calendario nazionale della rassegna del Maggio patrocinato dal Centro Tradizioni Popolari della

Da sinistra, Romano Giuntini (Oloferne), Antonella Lipparelli (Giuditta) e Aurelio Ricci suggeritore.

Provincia di Lucca e dal Comune di Villa Minozzo (Reggio Emilia), ha avuto luogo sull'altopiano di Guzzanello-Partigliano che si trova nel comune di Borgo a Mozzano (Lucca). Lo spettacolo si è materializzato in un luogo ameno,una selva che per sua struttura ricorda un anfiteatro romano, i castagni intorno oltre a fare fresco incorniciano mirabilmente questo stupendo angolo di natura, cosìcchè siamo gia al cinquanta per cento della riuscita. Lo scorso anno alla prima edizione parteciparono il Gruppo "Monte Cusna" di Asta (Reggio Emilia), con il maggio drammatico "Rolando da Corniano", la Compagnia di Montignoso (Massa) che presentò un ridotto della "Pia de' Tolomei" ed infine la nostra compagnia che mise in scena "Oloferne e Giuditta". Nella manifestazione nella selva si sono esibite due compagnie che il Maggio lo rappresentano in teatro, ossia la compagnia "Pietro Frediani" di Buti (Pisa), che ci ha presentato una splendida "Medea", veramente bravi, ed il nostro "Gruppo Musici e Cantori " del Castello". Questa volta non abbiamo fatto il Maggio ma canti tradizionali toscani e poesie in vernacolo lucchese. Ricordare Aldo Nicoletti che ci ha lasciati nel settembre 2003 dopo una lunga e brutta malattia, era il minimo che potevamo fare, pensando all'impegno che lui aveva messo prima per ricostituire la compagnia insieme a Guido Giambastiani, Galileo Santini ed altri, alla fine degli anni sessanta. In seguito aveva fatto il regista ed interpretato molti personaggi, ma soprattutto era il traino e chi fa queste cose sa quanto sia importante chi tira la carretta".

Grandi prosegue facendo il resoconto della passata stagione: "Abbiamo fatto due spettacoli di canto popolare, all'apertura della rassegna provinciale a Villa Collemandina, ed a Guzzanello in occasione della Rassegna "In memoria di Aldo Nicoletti", dove erano graditi ospiti gli amici della compagnia di Buti "mitici", con "Medea". E due rappresentazioni del Maggio "Oloferne e Giuditta", la prima a Villa a Roggio nel comune di Pescaglia (Lucca) dove risiede uno dei nostri maggianti Contardo Frati. Un grande successo ed una

grande emozione nei vecchi perchè lì a Villa fino al primo dopo guerra era viva la compagnia dei Maggi, il secondo a Montecarlo di Lucca dove non c'era la tradizione, ma anche lì è andata bene. Al momento oltre ad un programma di canto tradizionale toscano, abbiamo, come gia citato, il Maggio "Betulia Liberata-Oloferne e Giuditta", un ridotto ma non troppo di "Pia de' Tolomei" ed il Bruscello "Il Giannone", più la mia attività personale come menestrello che insieme ad un fisarmonicista facciamo spettacoli di canto e poesia vernacolare. Ultimo, ma non per importanza, il seminario nella Scuola di Diecimo nel Comune di Borgo a Mozzano (Lucca) frequentata anche da mia figlia Angelica, dove abbiamo proposto agli alunni di tutte le classi il Maggio composto appositamente dal maestro Giuseppe Pasciuti "Buffardello Re dei Folletti". E' stato un successo e per il biennio 2005-2006, verrà effettuato anche nella scuola del capoluogo Borgo a Mozzano, e ancora nella scuola di Diecimo con il Bruscello. Per il futuro a "Dio piacendo" avremmo anche una Sacra Rappresentazione da mettere in scena, "Giuseppe Ebreo" ed altri Maggi, ma ogni cosa a suo tempo. Voglio infine ricordare che il Maggio "Oloferne e Giuditta", scritto da Pio Mariani di Valdottavo, è stato ridotto e vi è stata inserita una quartina prima di ogni scena per il narratore, da Giuseppe Pasciuti di Borgo a Mozzano. Il narratore è interpretato da Gianmarco Andreuccetti. C'è poi l'aiuto tecnico di Alessandro Pollacchi al suono alle luci ecc.. Il nostro Maggio è teatrale anche se attualmente non disdegnamo a rappresentarlo in luoghi silvani. I costumi sono stati creati da Dania Taddeucci e la scenografia è di Silvana Silvestri. La testa tagliata di Oloferne è stata fatta da Stefano Nannizzi"

I componenti della Compagnia che si alternano fra il canto popolare ed il Maggio sono:

Gianmarco Andreuccetti
Manuela Bertolacci
Stefano Boni
Tommaso Boni
Simona Buonamici
Contardo Frati
Luciano Galli
Francesco Gheri
Romano Giuntini
Pietro Lino Grandi
Antonella Lipparelli
Giancarlo Mariani
Gianfranco Nicoletti
Giovanni Nicoletti
Luciano Paganelli
Vincenzo Pierotti
Aurelio Ricci
Ivanna Taddeucci

Gianmarco Andreuccetti, il "Narratore".

Inoltre collaborano con la Compagnia dei Maggianti di Partigliano Silvana Silvestri che ha realizzato le scene e Stefano Nannizzi che ha costruito la testa tagliata di Oloferne. Il poeta Giuseppe Pasciuti ha ridotto il Maggio "Betulia Liberata" introducendo le quartine del "Narratore" e ha composto il Maggio per i bambini della scuola elementare "Buffardello Re dei Folletti". Dania

Taddeucci ha ideato, disegnato e realizzato i costumi di "Betulia Liberata, Oloferne e Giuditta" e Alessandro Pollacini ha prestato la sua assistenza tecnica.

REPERTORIO
Santa Flavia, Santa Maria Maddalena, Pia de' Tolomei, Costantino il Grande, "Betulia Liberata. Oloferne e Giuditta, Il Giannone (Bruscello).

BIBLIOGRAFIA
Maggio di Santa Flavia, secondo il testo cantato dalla Compagnia di Partigliano (LU), a cura di Daniela Menchelli, Amministrazione Provinciale di Pisa in occasione della prima Rassegna del teatro popolare "Il Maggio drammatico nell'area tosco-emiliana", organizzata a Buti dal 23 al 28 maggio 1978.

DISCOGRAFIA
Lo spettacolo popolare. Il Maggio in Toscana e in Emilia, a cura di Gastone Venturelli (1978), Albatros VPA 8411.
Partigliano: *Maggio: Santa Flavia (Recitativo - Recitativo - Recitativo e ariette finali)*

Ricordiamo che è possibile prendere contatti con la Compagnia dei Maggianti di Partigliano rivolgendosi a Pietro Lino Grandi, tel. 0583.835676, 340.6763679
pietrolino.wooow.it

Partigliano

Intervista con Aldo Nicoletti

Quale è stata l'attività del vostro gruppo?
C'è stata un'attività all'epoca degli anni quaranta cinquanta, poi è stato sospeso un po' tutto anche perché non c'era più il teatro c'avevano messo una bottega di generi alimentari dentro. Abbiamo ripristinato nel '69 e abbiamo ripreso un po' l'attività nel sessanta con le rappresentazioni di Maggi. Il primo che si riprese fu «Erode il grande» ossia la strage degli innocenti, nel settanta, poi l'anno dopo nel '71 si rappresentò «Pia dei Tolomei», nel '72 «Costantino il Grande», nel '73 «Oloferne e Giuditta» conosciuta anche come «Betulia liberata».
Gli autori di questi copioni?
Sono tutti manoscritti, non si sa da dove vengano, non c'è autore.
Dove li avete trovati, qui a Partigliano?
Qualcuno li aveva qui a Partigliano come «La strage degli innocenti», mentre la «Pia dei Tolomei» e «Costantino il Grande» si è trovati a Vetriano, un paese qui della Val di Roggia. Erano in casa di vecchi maggisti. Invece «Oloferne e Giuditta» era qui a Partigliano. Poi nel '74 si è ripetuta un'altra volta «Pia dei Tolomei» perché era richiesta, siamo andati anche in qualche paes qui fuori. Nel '75 e quest'anno siamo rimasti fermi. Vorremmo riprendere un po' le prove nell'inverno per vedere nella prossima primavera di fare qualche rappresentazione.
Le rappresentazioni dove vengono fatte?
Vengono fatte in teatro, sempre.
Anche negli anni passati?
Sì a Partigliano. Delle volte siamo stati fuori e allora ci siamo ambientati un po' nella piazza, all'aperto.
I costumi sono vostri o li prendete a noleggio?
No, si prendono a Firenze, alla sartoria del teatro, a noleggio costano e molti soldi.
C'è interesse per il Maggio, è seguito?
Si c'è interesse, come interesse se a Partigliano si facessero addirittura quattro rappresentazioni a qualunque rappresentazione vengono. Addirittura vengono ad assistere anche alle prove, per dire l'interesse. In questi paesi qui era l'unico divertimento.
Quando cominciate a preparare i copioni, a fare le prove?
Non c'è un periodo fisso, pensiamo di fare un Maggio e poi dopo Natale si comincia a copiare le parti, a scegliere a quali personaggi si possono dare, perché conosciamo ormai l'ambiente e pensiamo che quella persona possa fare quella tal parte, man mano che si dà via le parti si sceglie anche il personaggio.

Quanti sono gli attori di cui potete disporre?
A Partigliano ne abbiamo una quindicina.
Quanti abitanti ci sono?
Sui duecento circa. La maggior parte sono operai, che vanno e vengono dalle fabbriche durante il giorno, sono dei pendolari.
Le rappresentazioni in che periodo vengono fatte?
Le rappresentazioni vengono nel mese di maggio, dai primi di maggio in poi durano un mese e dieci giorni, magari si sospendono e poi se qualche richiesta da qualche altra parte si riprendono i costumi un'altra volta, non è che abbiamo una data fissa. Di solito quando le facciamo si fanno dai primi di maggio fino alla prima decina di giugno.
Il vostro pubblico come è formato: sono di Partigliano o vengono anche di fuori?
Ne vengono parecci anche di fuori: quelli di Partigliano vengono sempre tutti perché noi facciamo sempre due rappresentazioni, una al sabato e una alla domenica sicché c'è sempre gente, mettiamo dei manifesti e vengono anche dai paesi vicini.
Quanti posti ci sono nel teatro?
Un centinaio di posti. Nel paese di sotto, a Valdottavo, c'è un bel teatro che ha una capienza di quattro o cinquecento persone e andiamo a farli anche giù, perché a volte lo fanno anche loro ma si trovano un po' in difficoltà perché manca qualche personaggio e allora lo chiedono in prestito a noi, come pure a noi se ci manca qualcuno si chiede in prestito a loro e allora si fa questo scambio quando si fanno queste rappresentazioni, perché sono paesi piccoli.
È stato a Valdottavo che c'è stato un festival?
Sì, è stato nel '71, abbiamo partecipato anche noi con la «Pia dei Tolomei».
Chi aveva organizzato il festival?
L'aveva organizzato la Pro Loco comunale di Borgo a Mozzano.
C'è stata affluenza?
Sì.
E come mai l'avete lasciato cadere?
Non so, prima di tutto penso sia stata la Pro Loco, perché è andata un po' perdendo l'entusiasmo tanto è vero che non fanno più tesseramenti i soci non li cercano più, il consiglio non so quant'è che non l'hanno rinnovato, c'hanno tutto un po' da rifinire. Nei primi anni c'era entusiasmo, ma poi hanno lasciato perdere tutto.
Ed era un'iniziativa molto interessante.
Sì anche per conto mio e veniva tanta gente.
E non pensate di riprenderla?
Noi se perlomeno c'è qualcuno che la dirige o perlomeno la finanzia, noi soli che si fa?
La Regione, il Comune non v'ha mai dato contributi? E non avete pensato di organizzarvi in una forma stabile, in una società, in una cooperativa?
Noi qui a Partigliano siamo sotto il circolo Enal, siamo un gruppo che fa a capo al circolo. Abbiamo anche chiesto tramite l'Enal provinciale, tramite la Pro Loco, ma non abbiamo mai avuto niente, ci avevano promesso di interessarsi per i costumi, ma non abbiamo mai avuto niente. Con l'ultimo maggio erano diciotto costumi e abbiamo speso duecentoquarantamilalire e in un paese piccolo così se ne debbono fare di recite prima di poterli riprendere! E poi anche quelli che lavorano, gli artisti, in fondo uno spuntino qualcosa bisogna pure farla.
Qui a Partigliano fate solo Maggi o anche Bruscelli?
Noi avremmo anche dei Bruscelli, però per ora abbiamo fatto solo dei Maggi. In passato hanno fatto anche Bruscelli. Ne abbiamo due dei Bruscelli: uno è buffo, è il «Giannone», una cosa da Carnevale e non comporta costumi o spese particolari, uno è abbastanza che si metta addosso qualcosa, tanto per fare un po' il buffone e poi l'altro, che poi sarebbe il «Giuseppe ebreo». È cantato a Bruscello però la trama è drammatica come quella dei maggi, è in ottave.
L'autore chi è?
Non si sa, sono tutti tramandati da padre in figlio, manoscritti, non si sa chi li ha fatti. Ce n'è qualcuno a Valdottavo che è firmato, per esempio la «Gerusalemme liberata», che è un Maggio, l'ha fatto uno di Valdottavo che si chiamava, Pio Mariani che ne ha fatti parecchi di Maggi.
Qual'è l'età degli attori qui a Partigliano?
Ce n'è di tutte le età, si prendono se c'è una parte giovane si cerca di prendere uno giovane, se è una parte da anziano si prende un anziano. Sono di tutte le età, da
I giovani si prestano?
Sì, hanno passione.

Intervista con Guido Gianbastiani

Da quando si interessa di Maggi?
I Maggi li ho sempre seguiti, dal 1922 quando io tornai con i miei genitori dall'America, io trovai i Maggi a Partigliano. I miei genitori, il mio papà aveva cantato e recitato nei Maggi e aveva fatto anche la parte da donna, m'hanno raccontato.
Anche da noi ci sono degli uomini che fanno la parte di donne, sono le donne guerriere.
Sì, forse perché si prestava la voce, se n'approfittavano della voce perché a quei tempi era una cosa chiara, io l'ho ristudiata e ripensata che forse non tutte le donne si prestavano a venire a recitare, a quei tempi c'era una mentalità forse un po' tutta differente. Ora volevo dire una cosa: che i Maggi, dopo quel periodo lì che sto dicendo io, furono in un certo senso imbastarditi perché si cercò d'andare, e si va a finire sempre lì, per incassare soldi e allora vennero fatti in teatro ma i Maggi non son nati in teatro, i Maggi son nati nelle piazze, nelle piazzette, da tutte le parti dove si prestava e forse m'hanno detto diverse volte che passavano col piattino, ci mettevano magari cinque centesimi e a quei tempi, andava così. Ora dopo so vede con costumi, quello mi son trovato anch'io quando ero neo posto di Aldo, che si va a cercare costumi, lì prima della guerra si trovavano anche a Lucca, magari lasciavano a desiderare, ma facevano figura; ora costumi non si trovano più, bisogna andare a Firenze. A Firenze, per esempio, noi ci siam trovati in diversi Maggi che bisogna andare alla sartoria teatrale fiorentina quella che si serve del maggio fiorentino. Io per esemio ho chiesto una sera per una recita a Anchiano, per la Pro Loco che ci aveva chiamato a Anchiano, vollero cinquantamila lire per una sera. Ora partire con la macchina, andare a prenderli poi ritornare, quanto vengono a costare quei vestiti! Ecco che lì c'è stata un po' di rovina. Invece noi se l'Ente del turismo, la Pro Loco, il Comune, perché se si deve parlare di folklore, se venissero in aiuto noi basterebbe come qui a Partigliano, se qui noi si potesse prendere i costumi che un ente li pagasse, noi saremmo a posto. E qui continuerebbero Maggi sempre sempre sempre. Ma noi si possono fare perché succede quel che succede. Le si trova un mezzo milione di debito.
I costumi sono sempre stati presi a noleggio?
Per forza.
Non è che sia pensato di farveli da voi i costumi?
Non si possono, perché questa gente qui c'è anche questo e da una parte non hanno torto. Quando vedono, quello bisogna confessarlo, i costumi di Firenze sono sontuosi e la gente, non si può madare su uno colle scarpe magari in borghese, quelli già non vedono più il Maggio, sparisce anche la voce. Perché qui la passione ci sarebbe, c'è anche chi canta, ci sarebbe tutto, solamente quel fatto lì che nessuno c'è mai venuto in aiuto. Un fatto essenziale: Valdottavo fece il festival del Maggio: ecco io qui mi piacerebbe parlare con gli amici del Borgo, di tutte le parti. Perché non l'avete fatto più? Ora se l'avete tirato all'aria perché ha vinto Partigliano, io la vedo una sciocchezza, perché allora se ce lo dicevi ero io, che ero Presidente allora vi facevamo vincere, perché noi ce ne andiamo lo stesso contenti, ma perché non lo fate più? C'era il teatro di Valdottavo che era pieno zeppo, dunque avete avuto sussidi, ora io non voglio neanche lontanamente pensare io in questa cosa non c'entro, ma avete sussidi, avete avuto tutto e Partigliano si riempie di debiti, perché non avete continuato il festival del Maggio? che era un nome?

(Da "Teatro popolare in Toscana", a cura di Romolo Fioroni e Giorgio Vezzani, "Il Cantastorie", N.S., n. 21, novembre 1976, pp. 3-14).

A RIOLUNATO "IL MAGGIO DELLE RAGAZZE" SI CANTA ANCHE A SCUOLA

Nell'Appennino tosco-emiliano, dove è sempre viva la tradizione del teatro popolare nei suoi svariati aspetti, dal Maggio drammatico al Cantamaggio di questua, Riolunato e Frassinoro (Modena) e Montereggio di Mulazzo in Lunigiana (Massa Carrara), propongono interessanti iniziative didattiche nelle scuole elementari dei loro comuni. A Frassinoro nei mesi scorsi è stato messo in scena un Maggio per bambini composto da Marco Piacentini; anche a Montereggio, dove nel 2003 è stata realizzata la prima rassegna interregionale del Cantamaggio, nelle scuole elementari sono state realizzate analoghe esperienze: delle iniziative realizzate in questi due comuni pubblichiamo un resoconto nelle pagine seguenti. Il Comune di Riolunato, grazie all'impegno di Daniela Contri dell'Ufficio Servizi Demografici, Scuola e Biblioteca, per l'anno scolastico 2005-2006, presenta un progetto ideato da Fabio Bonvicini che propone una serie di incontri operativi nelle scuole elementari.

"IL MAGGIO A SCUOLA"

Progetto per una serie di incontri musicali dedicati alla tradizione del Maggio proposto al Comune di Riolunato per l'anno scolastico 2005-2006

di Fabio Bonvicini

Premessa

Il progetto che qui presento alla vostra attenzione si basa sulle esperienze da me maturate negli anni sia nel campo educativo che in quello musicale.
L'idea di fondo che guida la mia proposta è di contribuire alla costruzione di un linguaggio musicale di base per mezzo dell'ampio repertorio messo a disposizione dalla tradizione musicale regionale italiana. Seguendo l'insegnamento ancora attuale che troviamo negli scritti di Bela Bartòk sulla musica popolare — ripresi in Italia da Roberto Goitre e da numerosi studiosi di etnomusicologia — possiamo affermare che la musica tradizionale autentica (che niente ha a che vedere con le canzonette da consumo) mette a disposizione dell'insegnante un vasto e graduato repertorio che permette ai bambini di apprendere in modo naturale e piacevole un alfabeto musicale di base. Per mezzo di canti, danze, giochi ed esperienze musicali diverse ed interessanti, i bambini potranno acquisire alcuni fondamenti musicali grazie ai quali saranno facilitati nelle loro future attività legate alla musica, intesa sia come un divertimento che come una possibile professione da costruire.

Nel caso specifico di Riolunato tale patrimonio si innesta e si identifica con una forte e particolare cultura locale. Se infatti, in tutto il Nord e Centro Italia, si riscontra un'ampia diffusione dei Maggi cosiddetti "drammatici" e "di questua", assai più rari — se non unici — sono i Maggi presenti a Riolunato, detti "delle ragazze" e "delle purganti".
Avendo iniziato la mia collaborazione con il gruppo del "Maggio delle ragazze di Riolunato" nel 1991, ed avendo collaborato con numerosi testimoni diretti della tradizione sia vocale che coreutica del Maggio, ho pensato di proporre una serie di incontri nelle scuole di Riolunato per trasmettere agli allievi della scuola elementare la tradizione del "Maggio delle ragazze".

1. Argomento degli incontri

Il "Maggio delle ragazze" è un'antica festa rituale di corteggiamento: non si possono stabilire precise datazioni, se non quella del testo del canto corale del Maggio che ricalca da vicino un'opera di Giulio Cesare Croce, vissuto a San Giovanni in Persiceto e poi a Bologna nela seconda metà del '500.
Il materiale musicale del "Maggio delle ragazze" è costituito da due tipi di repertorio: quello vocale e quello strumentale per il ballo.

Canti del "Maggio delle ragazze":
"Ecco il ridente maggio…", su testo di G. C. Croce
"Io son venuto per ambasciatore…", ambasciata d'amore
Rispetti al Sindaco e al Parroco e Sonetti a tutti gli abitanti su medesima melodia.

Balli del "Maggio delle ragazze":
Primo e secondo balletto a tempo di Monferrina con identica coreografia di corteggiamento.

2. Svolgimento degli incontri

Partendo dal materiale sopra esposto dettagliatamente, si aprono numerosi percorsi di apprendimento ed elaborazione dei repertori tradizionali del "Maggio delle ragazze".

1. Cosa sono i Maggi?

In primo luogo si lavorerà ad una contestualizzazione storica e sociale del fenomeno del Maggio, confrontando il Maggio delle ragazze sia con il "Maggio delle anime purganti" di Riolunato, sia con i Maggi di questua che con quelli drammatici. Si procederà ad un ascolto di tutti i materiali disponibili, sia per mezzo di registrazioni, che per mezzo di esecuzioni dal vivo. L'esecuzione in classe permetterà di far conoscere da vicino alcuni degli strumenti tradizionali della nostra regione: l'organetto diatonico, l'ocarina, la piva, il flauto, il mandolino, il violino, la chitarra.

2. Apprendimento dei repertori.

Insieme alla presentazione dei materiali e dei repertori, si lavorerà al processo di apprendimento delle melodie cantate e delle coreografie dei balletti, sottolineandone sia i significati testuali che rituali nel contesto della festa del "Maggio delle ragazze". Una parte molto importante del lavoro, anche per il suo aspetto interdisciplinare, sarà dedicata al materiale letterario del Maggio delle ragazze. Al di là dei testi fissi del canto corale del Maggio, dell'Ambasciata e dei Rispetti, i testi dei singoli sonetti variano il loro contenuto corale del Maggio, dell'Ambasciata e dei Rispetti, i testi dei singoli sonetti variano il loro contenuto a seconda dell'interlocutore a cui sono rivolti e anche a seconda dell'occasione. Sarà dunque uno degli scopi degli incontri insegnare agli allievi delle scuole a scrivere personalmente alcuni sonetti dedicati ad amici, familiari o altre persone: essendo una forma poetica estremamente semplice — tre quartine di endecasillabi — il sonetto del "Maggio delle ragazze" si presta in modo mirabile per introdurre i giovani all'arte della poesia in metro.

Insieme al lavoro vocale e poetico, si procederà poi all'insegnamento della coreografia del primo balletto di Riolunato (il secondo non è che una variante del primo).

3. Possibili approfondimenti

Oltre agli incontri che si svolgeranno come sopra esposto, è possibile — con la collaborazione fondamentale delle insegnanti — prevedere alcuni interessanti approfondimenti.

In primo luogo una ricerca sul territorio di Riolunato con interviste, registrazioni, incontri con gli anziani testimoni del "Maggio delle ragazze". Musicisti del paese, ballerine, maggianti, potranno raccontare e testimoniare la loro esperienza dei Maggi di tanti anni addietro. Si potranno raccogliere testi, racconti, musiche, descrizione dei balli e dell'atmosfera che accompagnava la festa del "Maggio delle ragazze". In tal senso sarebbe fondamentale poter iniziare la costituzione di un piccolo archivio scolastico del "Maggio delle ragazze" che potrebbe affiancarsi a quello già presente. Ciò consentirebbe di aggiungere nuovi materiali all'archivio del "Maggio delle ragazze", di rendere più partecipativo ed interessante il lavoro degli allievi e di rendere più saldo il legame con una tradizione che rischia di scomparire.

4. Conclusione del percorso

A conclusione del ciclo di incontri (maggio-giugno 2006) sarà organizzata una festa — con tempi e modalità da definire — in cui sarà mostrato il lavoro svolto. In sostanza una sorta di piccolo "Maggio delle ragazze" proposto alla popolazione di Riolunato.

Segnalo inoltre che a Frassinoro (MO), già quest'anno il Maestro Marco Piacentini e alcuni componenti della Compagnia del Maggio hanno realizzato un analogo progetto nelle scuole elementari dedicato al Maggio epico e drammatico. Sarebbe interessante proporre uno scambio con i piccoli della Compagnia

del Maggio di Frassinoro: il "Maggio delle ragazze" rappresentato a Frassinoro, il Maggio drammatico a Riolunato.

5. Appunti tecnici

Gli incontri sono rivolti ai bambini e bambine del secondo ciclo delle scuole elementari di Riolunato.
Orario di svolgimento: primo pomeriggio in orario da definire.
Periodo di svolgimento: una prima fase di sei incontri fra settembre e ottobre 2005; una seconda fase di 4 incontri in aprile-maggio 2006 in un giorno della settimana da definire. Ogni incontro avrà la durata di due ore comprensivo di un intervallo di dieci minuti.
Luogo: è importante avere a disposizione un luogo sufficientemente ampio per l'apprendimento dei balli. Potrebbe andare bene il teatro del comune.

Rimango a disposizione per qualunque chiarimento o altro a questi recapiti:
Fabio Bonvicini, via dell'Alloro 10, 41100 Modena, tel. e fax 059-233069, cell. 346-3024226, e-mail: bonvicini.fabio@libero.it

Per altre notizie sulla mia attività si può consultare il sito *www.privaritrio.com*

Fabio Bonvicini si è laureato in Filosofia all'Università di Bologn nel 1993 con una tesi sui modelli educativi per l'infanzia nell'Italia di fine Ottocento e dal 1990 si dedica allo studio della musica. Dopo aver frequentato la scuola di musica popolare di Forlimpopoli (organetto diatonico) si è iscritto al corso di flauto dolce presso il Conservatorio G. B. Martini di Bologna, dove sta conseguendo il diploma sotto la guida del maestro Giorgio Pacchioni. Prosegue inoltre lo studio dell'organetto diatonico e di altri strumenti tra i quali la cornamusa e strumenti ad ancia. Nel 1992 fonda il gruppo di musica antica e popolare "Compagnia dell'asino che porta la croce" (CD "Virus asinaria") e nel 2001 dà vita al gruppo di musica e ricerca di tradizioni popolari "Pìvari Trio" del quale sono stati pubblicati i CD "Passa e ripassa. Canti e balli del Frignano" e "La terra che mi porta. Canti sacri di tradizione popolare emiliana" realizzato in collaborazione con la "Nuova Compagnia di Maggio di Frassinoro" della quale Bonvicini è entrato a far parte quest'anno. Ha inoltre collaborato con numerosi gruppi di musica antica e popolare e con il coro di canto gregoriano "Septenarius" diretto da Giacomo Baroffio con cui ha inciso un CD-rom sul Cantatorio di Nonantola (Modena) dedicato ai repertori sacri conservati presso l'archivio dell'Abbazia di Nonantola.

MONTEREGGIO: IL CANTAMAGGIO

DALL'"ARCHIVIO DELLA MEMORIA" ALLE SCUOLE ELEMENTARI

Come lo scorso anno, nella scuola primaria "L. Galanti" di Arpiola di Mulazzo, nell'ambito del progetto "L'Archivio della Memoria" e precisamente nella sezione dedicata alle tradizioni, è stato riproposto il canto del Maggio.
Il progetto nasce dall'esigenza di continuare una tradizione del nostro territorio, dove a Montereggio si ripete ogni anno il rito del Cantamaggio. I bambini rivivono in questo tuffo nel passato quella che è stata la vita dei nostri antenati e il loro rapporto con la natura e con i propri simili con un approccio entusiasmante, e l'incontro con i maggianti li aiuta in questo percorso.
Diverse e interessanti sono state le iniziative portate a termine durante l'anno scolastico:
- il 5 maggio gli alunni più piccoli hanno partecipato alla rassegna di danze e canti popolari intitolata a Ilva Nesci, che ogni anno si tiene a Pistoia;
- l'8 maggio un gruppo ha dato inizio a Montereggio alla Rassegna interregionale dei Cantamaggio:
- il 13 maggio si è tenuto il secondo incontro del canto del Maggio a scuola, o meglio, per le vie del paese, al quale hanno partecipato le scolaresche di Pegazzano di La Spezia e di Pieve San Lorenzo di Lucca; i primi con il canto del Maggio di Cavanella Vara e i secondi con un entusiasmante esempio di Maggio drammatico.

L'interesse riscontrato negli alunni, la collaborazione e l'impegno dei maggianti di Montereggio che hanno collaborato attivamente al fianco degli insegnanti, l'entusiasmo di chi ha seguito il progetto, ci impegna a continuare anche nel prossimo anno scolastico nel riproporre l'iniziativa che di anno in anno si arricchisce di contenuti e assume ad ogni effetto i connotati di una unità di apprendimento laboratoriale legata al territorio con la possibilità di poter spaziare anche su altre realtà più o meno simili alla nostra per fare confronti e trarre conclusioni diverse sui modi di vita, sugli ambienti e sulle loro tradizioni.

Luisa Bruscaglia
Assessore Cultura e Tradizioni
Comune di Mulazzo

FRASSINORO: IL MAGGIO A SCUOLA

"L'Orco del Lago Verde", di Marco Piacentini

"L'Orco del Lago Verde" è stato scritto appositamente per i bambini della scuola elementare di Frassinoro (Modena), con il fine di far conoscere e praticare agli alunni questa forma di teatro popolare, nell'ottica del progetto di conservazione e promozione delle tradizioni locali previste nei programmi della locale Scuola Elementare.
In questo Maggio vi sono tre parti tre adulti: l'Orco, l'Orchessa, il Drago, che sono stati interpretati da maggiarini della Nuova Compagnia del Maggio di Frassinoro.
Nelle ultime settimane dell'anno scolastico 2005 Marco Piacentini, con l'aiuto delle insegnanti della Scuola elementare, ha insegnato il Maggio ai ragazzi, che hanno partecipato attivamente alla messa in scena dello spettacolo, costruendo spade e scudi, concorrendo tutti, nel ruolo e con i compiti che erano stati ad ognuno di loro assegnati, alla realizzazione della recita di fine anno scolastico, il 7 giugno 2005. Lo spettacolo ha avuto un notevole successo, anche fra coloro che non conoscevano il Maggio, tanto che ne è stata chiesta una replica che si è tenuta il 30 luglio nell'ambito della Settimana Matildica di Frassinoro.
Mentre nella prima rappresentazione, per ragioni didattiche, le varie parti erano state suddivise tra i bambini, per far sì che la maggior parte degli alunni potesse recitare, nella seconda le parti sono state interpretate interamente da un solo ragazzo. I nomi degli interpreti qui di seguito sono quelli relativi alla rappresentazione del 30 luglio.

La trama

Quattro bambini vanno a giocare al Lago Verde, non credendo alla leggenda che lì vi sia un Orco che mangia i bambini. Ma l'Orco c'è, eccome! Arriva e cattura Franchino. L'Orco però è un po' strano: ama fare gli indovinelli, ed è pronto a raccogliere la sfida di chiunque lo voglia affrontare nella singolare battaglia a farli e risolverli. Gli altri tre ragazzi vogliono liberare il loro amico e, consigliati da un Elfo, vanno ad affrontare un terribile Drago che custodisce il Libro degli Indovinelli. Dopo aver sconfitto e messo in fuga le sue guardie, con un trucco i ragazzi uccidono il Drago, e con il Libro degli indovinelli riescono alla fine a vincere la sfida con l'Orco e a liberare il loro amico.

Personaggi e interpreti

Orco del Lago Verde, Alberto Fontana
Orchessa, sua moglie, Carmen Piacentini
Elfo, Laura Silvestri
Drago, Nello Fontana
Coda del Drago, MassimilianoTeneggi
Federico Silvestri
Giada Ruffaldi
Laura Silvestri
3 Guardie del Drago, Federico Capelli
Lorenzo Fontana
Davide Gigli
Rosa, Debora Venturi
Fiorello, Enrico Marcolini
Lucia, Donatella Marcolini
Franchino,
Raffaele Capelli

Fisarmonica: Claudio Zanni
Ocarina: Paola Piazza (pronipote del grande Marino Piazza!)
Chitarra: Lazaro Cardoso (Cuba)
Costumi e trucco a cura di Maria Rosa Manfredini, Loretta Gualtieri, Sara Donati, Rodolfo Fratti

Frassinoro, i giovani maggerini del Maggio "L'Orco del Lago Verde" di Marco Piacentini, ritratto nella foto insieme alla sorella Carmen (l'"Orchessa") e ad Alberto Fontana (l'"Orco del Lago Verde").

Pupi siracusani sul palco: da sinistra, Orlando, Bradamante, Rinaldo, Astolfo, Oliviero e Uggieri.

LA TRADIZIONE DELL'OPRA DEI PUPI DI SICURACUSA:

I FRATELLI MAUCERI

Quando si parla di opera dei pupi (1), la memoria dei siciliani scava nel profondo dei ricordi facendo affiorare la bellezza genuina di un passato intriso di leggenda, fatto di cavalieri cristiani e musulmani, di dame e fattucchiere, di avventure fantastiche e di reali sentimenti.
Tuttavia a Siracusa la memoria non deve scavare nei ricordi ma spulciare nella cronaca cittadina per sentir parlare ancora di pupi, da quando due giovani, Alfredo (2) e Daniel (3) Mauceri, hanno ripreso l'operato del nonno Alfredo Vaccaro, allestendo un teatro stabile dell'opra dei pupi che già da alcuni anni ripropone storie cavalleresche, miti e tragedie greche e rappresentazioni sacre.
Siracusa ha una sua tradizione dei pupi, caratterizzata da una originale tecnica costruttiva nonché da una metodologia di animazione, caratteristiche che la rendono diversa rispetto alle tradizioni sviluppatesi negli altri centri siciliani.
Correva l'anno 1982, quando questa rivista parlò per la prima volta dell'esistenza di una tradizione di teatro dei pupi a Siracusa; alcuni studiosi siciliani storceranno il naso nel sentir parlare di una tradizione aretusea (4), una convenzione indica infatti la presenza di due sole tradizioni, quella palermitana e quella catanese.
Certamente è esatto affermare che in Sicilia esistono due tradizioni, quella occidentale (5) e quella orientale (6), è inesatto porre ad unico esempio di una delle due tradizioni una città a discapito di un'altra. Nella tradizione orientale troviamo differenze di messinscena e di costruzione dei pupi ad esempio tra Catania e la vicina Acireale, eppure i pupari di ambedue città affermano di essere di scuola catanese. Ambedue appartengono alla tradizione orientale, caratterizzata da un pupo con gambe rigide e spada sempre in pugno, ma fanno parte di scuole diverse, quindi sarebbe più esatto parlare di scuola, o stile, per identificare un modo di fare teatro dei pupi.

Quale sia la motivazione che abbia spinto i primi studiosi a porre questa convenzione non saprei dire, potremmo supporre che sia stata data per spirito campanilistico o per semplificare la materia, ma uno studio anche successivo ai primi deve sempre e comunque tendere a spiegare dettagliatamente un argomento piuttosto che semplificarlo. Porto ad esempio il Pitré che nel suo studio denominato "Tradizioni cavalleresche in Sicilia" inserito nell'opera "Usi, credenze e costumi del popolo siciliano" elenca le fonti letterarie che il Lo Dico (7) utilizzò per la stesura della "Storia dei Paladini di Francia". Il professore Antonio Pasqualino nella sua opera denominata "L'opera dei pupi" ha approfondito tale studio andando ad individuare all'interno delle fonti della "Storia dei paladini di Francia" le sequenze utilizzate e quelle scartate, quelle nate da fantasia e quelle tratte da altri poemi non carolingi.
Quale è allora la motivazione che spinge ancora oggi ad escludere l'idea che Siracusa possa avere una sua tradizione? Forse la causa è il debutto ritardato rispetto a Catania e Palermo, Siracusa infatti ha dato vita alla sua tradizione dei pupi a partire dal 1875 ad opera di Don Ciccio Puzzo (8) che in uno scantinato di via Mario Minniti nel centro storico di Ortigia ha creato il suo primo pupo o forse la spiegazione va cercata in motivazioni temporali.
Se da un lato la città aretusea ha saputo creare un proprio stile arricchendosi dal 1875 ad oggi delle esperienze dei Puzzo, dei Vaccaro e dei Mauceri, dall'altra, la discontinuità storica dell'opra dei pupi siracusana ha contribuito, forse, a non avvalorare l'importanza che Siracusa ha rivestito nella tradizione dei pupi. Eppure Siracusa ha dato il via ad una consuetudine di spettacoli d'animazione, come lascia intendere Senofonte nel suo Simposio (9).
Da questo aneddoto partì il saggio del prof. Sebastiano Burgaretta, riportato sul n¡8 del 1982 di questa rivista, per introdurre alla conoscenza della tradizione dei pupi di Siracusa e in particolar modo pose all'attenzione dei lettori una coppia di fratelli, Alfredo e Saro Vaccaro, operatore cinematografico il primo e pasticcere l'altro che a distanza di un trentennio dall'ultima rappresentazione dei Puzzo, riproposero l'opra dei pupi.
Rosario Vaccaro, detto Saro, apprese l'arte dell'opra nella bottega di Ernesto Puzzo, figlio di Don Ciccio. Il capostipite della famiglia Puzzo operò dal 1877 al 1919; i figli, tra cui spicca per bravura Ernesto, ripresero l'arte dei pupi nel 1924 e la perpetuarono sino al 1948. Da quel momento Siracusa ebbe rare e sporadiche esperienze nel campo dell'opra fin quando il 5 luglio 1978 i fratelli Vaccaro debuttarono con il loro primo spettacolo.
Dal quel fatidico giorno, i due fratelli proposero spettacoli di ispirazione cavalleresca (8) sulle avventure dei cavalieri di Carlo Magno nel loro teatro di Via Nizza, ex teatro di cabaret detto "Ucciardino". Dal primo laboratorio dei Vaccaro in vicolo dell'Ulivo in Ortigia, Alfredo, alla morte del fratello Saro, avvenuta nel 1984, si stabilì definitivamente con tutto l'armamentario nel retro del teatro.
Per altri sei anni, Alfredo Vaccaro portò in scena i suoi soggetti originali (10) con lo scopo di attirare sempre più spettatori. Nel 1990 una scossa sismica danneggiò il vecchio teatro di via Nizza, costringendo Alfredo Vaccaro a interrompere i cicli di spettacolo.
Cinque anni più tardi, dopo aver invano richiesto un nuovo teatro, morì lasciando i suoi pupi nell'ormai fatiscente e abbandonato teatro "Ucciardino".
La morte dei Vaccaro non ha coinciso con la scomparsa dell'opra dei pupi a Siracusa; subito dopo la morte di Alfredo Vaccaro, la famiglia decise di perpetuare l'operato dei due fratelli, fondando l'associazione "Opera dei pupi Alfredo Vaccaro" e allestendo un piccolo spazio espositivo in via della Giudecca, con i loro manufatti. Oggi la sala espositiva ospita il nuovo teatro e l'associazione è stata sostituita da "La Compagnia dei pupari Vaccaro-Mauceri" che rappresenta l'anello di congiunzione tra il passato, ovvero i fratelli Vaccaro, e il presente rappresentato dai fratelli Mauceri
I Fratelli Vaccaro, con spirito rinnovatore, per molti anni hanno dato vita ai pupi nella città aretusea; i fratelli Mauceri, avendo raccolto il testimone della tradizione siracusana, con lo stesso spirito, inverto-

no la marcia dei loro progenitori per ricondurre l'opra dei pupi di Siracusa ad una fedeltà filologica dei contenuti e delle modalità dello spettacolo, con consapevole cultura della storia e dei significati che l'opra dei pupi tramanda.
Con continua dedizione e conoscenza dello strumento teatrale, cercano la giusta mistura fra tradizione e innovazione, cercando allo stesso tempo di sperimentare nuove forme teatrali.
L'operato dei Mauceri si colloca in un quadro di tutela, raccolta e promozione dell'arte pupara aretusea, nella continua ricerca di rimettere in ordine le tessere scomposte dell'opra siracusana, di individuarne i codici fissandoli nel tempo.
Uno dei campi in cui l'opra dei pupi siracusana differisce dalle altre tradizioni è la costruzione dei pupi.
A realizzare i pupi è soprattutto Daniel che, come i suoi predecessori, costruisce i pupi seguendo la tradizione siracusana consolidata dai fratelli Vaccaro ma apportando lievi modifiche: i visi in cartapesta abbandonano i tratti caricaturistici impressi da Saro Vaccaro per ottenere tonalità e tratti somatici più reali, ornati da capelli, barbe e baffi naturali.
Gli arti inferiori e superiori dell'ossatura sono realizzati in faggio e scolpiti interamente a mano, mentre il busto è realizzato in pino, imbottito con materiale morbido o ricoperto da un torso in cartapesta realizzato a stampo. Sempre attraverso l'uso di calchi in gesso, i Mauceri, come i Vaccaro, plasmano i volti dei pupi con la tecnica della cartapesta; la maschera così realizzata è applicata definitivamente alla testa sbozzata in legno di pino. Questa particolarità tipicamente siracusana riprende l'uso della maschera nel teatro antico delle tragedie e delle commedie, particolari rappresentazioni teatrali che ancora oggi prendono vita nella cavea calcarea del teatro greco.
Realizzata così l'ossatura dei pupi, viso, mani ed arti inferiori vengono dipinti: le gambe in tinta con le vesti e il viso assumerà i colori e le sfumature del personaggio per cui è stato creato. Le mani sono ancorate al busto attraverso un cilindro di tela grezza, rinforzato nella parte superiore con un cilindretto in legno.
Per le armature i fratelli Mauceri studiano i vecchi modelli e approfondiscono la materia ricercando su testi specifici forme e decori delle corazze, rivisitando le bardature con creatività e fantasia. I materiali usati sono alpacca, rame e ottone. Ogni pezzo dell'armatura viene bordato, sbalzato o arricchito da applicazioni metalliche in contrasto e successivamente assemblato al resto dell'armatura per mezzo di saldature a stagno o collegando le varie parti con fibbie e legacci di pelle. A differenza di Rosario Vaccaro, Daniel ha reintrodotto l'uso delle trafitte e delle cerniere rendendo ogni parte dell'armatura asportabile.
I modelli iconografici sono rimasti pressoché invariati; Alfredo e Daniel creano personalmente i modelli per ogni pupo, ispirandosi e studiando la foggia sartoriale delle varie epoche e gli stili utilizzati dai pupari in passato. Il lavoro sartoriale è affidato alla madre, Francesca Vaccaro, che utilizza per la realizzazione dei costumi le stoffe più pregiate e ricercate abbinandole su suggerimento dei figli a materiali particolari e contemporanei.
Ogni pupo è realizzato secondo un progetto stilistico ben stabilito ed acquisisce un'anima e una propria personalità. Il padre, Umberto Mauceri, si occupa della realizzazione delle aste di sostenimento (alte circa 55 cm dall'impugnatura al perno posto sulla sommità del busto) e di altri accorgimenti tecnici. L'esigua lunghezza delle aste dei pupi che si sostituisce a quella tradizionale è data dal fatto che lo spazio teatrale è ridotto rispetto al passato e ciò facilita anche gli spostamenti oltre città. I pupi misurano circa 80 centimetri (asta esclusa), come i primi pupi siracusani realizzati da Don Ciccio Puzzo nel 1875 e poi dai Vaccaro nel 1978, eccetto alcuni personaggi quali ad esempio i personaggi in paggio (più bassi) o i giganti (più alti).
I pupi dei fratelli Mauceri hanno ottenuto consensi a livello nazionale per aver saputo coniugare tradizione ed innovazione e attualmente due loro creazioni sono esposte presso il "Museo delle arti e del

folklore" della Chubu-University di Kasugai-city in Giappone.
Il debutto teatrale dei fratelli Mauceri avvenne il 18 dicembre del 1999 con lo spettacolo "La pazzia di Orlando" in un club privato di Siracusa.
I Mauceri, carichi di speranze e di confusione decisero di cercare un confronto con le altre realtà giovanili dell'Opra e con il contributo della Provincia regionale di Siracusa, organizzarono il 19 maggio 2000 un convegno sul tema: "OPERA DEI PUPI: Un passato per il futuro – Figli d'arte a confronto". Alla tavola rotonda relazionarono i figli d'arte delle famiglie Cuticchio di scuola palermitana e Napoli, di scuola catanese. All'incontro, il primo organizzato in Sicilia, intervenne anche il Professore Sebastiano Burgaretta, docente universitario e studioso di etno-antropologia.
Il convegno servì soprattutto a mostrare un'opra dei pupi giovane e viva, nel pieno rispetto della tradizione e dell'umiltà che bisogna avere per essere veri pupari.
I Mauceri, portando i pupi in tournée nelle maggiori piazze italiane, hanno tracciato un percorso che abbraccia gran parte della penisola, da nord a sud; anche la Francia e la Spagna hanno avuto modo di apprezzare l'arte dei pupi siracusani.
Grazie ad una nuova sensibilità e al contributo dell'UNESCO, i pupi tornano ad essere un intrattenimento culturale, riconosciuto il 18 maggio del 2001 patrimonio orale e immateriale dell'Umanità, perdendo l'etichetta di spettacolo folcloristico.
Nel quadro di rivalutazione dell'Opra siracusana, i Mauceri non perdono occasione per sperimentare nuove forme teatrali, fondendo all'opra dei pupi le arti più varie.
La prima esperienza sperimentale risale agli anni successivi alla morte del nonno, quando per l'associazione "Opera dei pupi Alfredo Vaccaro", nata in seguito alla scomparsa del nonno, misero in scena "Gano, preludio a Roncisvalle", uno spettacolo che prevedeva l'interazione tra pupi e attori. Era la prima volta che i due fratelli si misuravano con la stesura di un nuovo testo tratto interamente dalla "Storia dei Paladini di Francia"; unica inesattezza nella realizzazione dello spettacolo fu quella di legare due avvenimenti non cronologicamente consecutivi ma l'errore fu anni dopo sanato nel rifacimento dello spettacolo che per l'occasione cambiò titolo: "Le nozze di Orlando, il bandimento di Rinaldo", perdendo anche l'ausilio degli attori e diventando un testo tradizionale a tutti gli effetti.
L'uso di attori e pupi fu adottato anche nell'allestimento teatrale "Angelica, la fuga" presentato al festival "Giovani burattinai del 2000 in concorso" svoltosi a Mantova nel 2001, piazzandosi al primo posto e al festival internazionale "Amalfi – Nuove mani", vincendo il premio della giuria popolare, per aver saputo coniugare tradizione ed innovazione.
Su invito del danzatore Dario La Ferla i pupari parteciparono ad uno stage formativo con lo scopo di mettere in scena uno spettacolo di teatro-danza, nacque così "Saracini in salsa Béarnaise" che mostrava il punto di vista dei saraceni in lotta con i cristiani al tempo delle crociate. Lo spettacolo ebbe positive recensioni tanto da essere replicato più volte. Il sodalizio artistico con Dario La Ferla si perpetuò anche nella messa in scena della performance "Elogio dell'ombra" presentata con successo durante la manifestazione "La Notte dell'INDA", e lo spettacolo "Spadi lucenti".
Altra memorabile unione fu quella tra i pupi e la tragedia greca; in occasione delle rappresentazioni classiche del 2003, i fratelli Mauceri parteciparono ad una versione con attori e pupi della tragedia "Persiani " di Eschilo. I personaggi della tragedia presero vita attraverso le sapienti mani di Daniel e Alfredo Mauceri che costruirono appositamente i pupi per lo spettacolo, mentre il coro era formato dagli attori del Teatro stabile del Friuli Venezia Giulia, impegnati al teatro greco di Siracusa, diretti da Antonio Calenda. Sorpresa finale fu la voce di Luca Lazzareschi che interpretò Serse anche nella versione con i pupi. Con questa esperienza i pupari siracusani meritarono di poter far parte l'anno successivo delle attività collaterali dell'INDA (Istituto Nazionale del Dramma Antico) in occasione delle spettacoli classici del 2004, con la rappresentazione della tragedia "Alcesti" di Euripide.
Nel luglio dello stesso anno misero in scena con l'attrice Maristella Marino e il musicista Raffaele

Schiavo lo spettacolo "Una voceÉper non dimenticare" in occasione dell'anniversario della morte di Paolo Borsellino.
I pupi interpretarono brani struggenti come la preghiera di Caponnetto e gli scritti di Sciascia e Peppino Impastato, portando per la prima volta i pupi all'interno di un'aula di tribunale, quello di Siracusa.
L'attività dei Mauceri è comunque rivolta essenzialmente alla messa in scena degli spettacoli tradizionali; nel repertorio di famiglia trovano posto le "Storie dei paladini di Francia", le "vite di Santi" e di recente inserimento "Miti siracusani" e "Tragedie greche". Per le rappresentazioni tratte dalla "Storia dei paladini di Francia", Alfredo studia l'opera del Lo dico individuando gli episodi più interessanti ricercando sulle fonti originali tutte quelle particolarità omesse nell'opera del Lo Dico; tracciata la trama, Alfredo ripercorre i passaggi letterali precedenti per individuare situazioni e circostanze che potrebbero tornare utili nella stesura dei dialoghi. Nella trama, divisa in sequenze, si individuano i personaggi e i luoghi.
Il numero di sequenze varia da cinque a nove e altrettanto sono i fondali utilizzati; dall'intreccio originale sono eliminati i personaggi e le situazioni non utili ai fini della storia prescelta; i fratelli Mauceri inoltre stanno tentando di riproporre nel loro teatro il ciclo dei paladini, mettendo in scena gli spettacoli a puntate.
Stesi i dialoghi, i pupari individuano i brani musicali che fungeranno da colonna sonora delle sequenze; normalmente le sequenze sono intercalate da brevi componimenti musicali che consentono dietro le quinte di cambiare pupi e fondali. Oltre alle musiche i pupari utilizzano suoni dal vivo: il tamburo per accompagnare i combattimenti, gli zoccoli in legno per dare ritmo ai duelli o per annunciare l'ingresso dei personaggi e le catene per enfatizzare la presenza di esseri magici o soprannaturali.
La voce di Alfredo dà vita alle sfumature dei personaggi maschili, di Angelica e della sua nutrice; ad affiancarlo nella recita dal vivo, la madre Francesca che doppia il resto dei personaggi femminili. Alfredo nello spettacolo riveste così la duplice funzione di animatore e parlatore e ciò caratterizza ulteriormente la tecnica siracusana.
Nel 2000, utilizzando i fondi del piano di riqualificazione urbana "Urban", i due fratelli realizzarono il loro "Piccolo Teatro dei pupi", presentato alla stampa il 20 aprile del 2003. Entrando al numero civico 19 di Via della Giudecca, trova posto frontalmente la biglietteria, sulla sinistra l'ingresso alla platea e sulla destra un'esposizione di prodotti artigianali realizzati in esclusiva per il teatro dall'equipe dell'associazione. Entrando in platea che conta circa 35 posti, si possono scorgere le panche in legno ancorate al pavimento e rese comode da cuscini, il tetto formato da travi a vista, trattenuto al centro da un arco in pietra naturale e la struttura scenica nei colori e nei decori tradizionali: nappe dorate e drappi rossi su fondo azzurro cielo.
Il palco misura 3,30 mt x 2 mt più un piccolo retro palco di 4 mq. Una piccola scaletta in legno, affiancata al proscenio invita a salire dietro le quinte. La struttura scenica è formata da un grande sipario di velluto rosso, bordato da frange dorate e trattenuto ai lati da auree nappe in seta. Tre ordini di quinte creano uno spazio scenico di 1,60 mt x 1 mt., sormontate da un'ampia mensola di legno che alloggia l'amplificazione e il mixer audio e luci. La balaustra di sostegno dei fondali e delle braccia dei pupari durante lo spettacolo, detto scannapoggio, misura 2,30 mt x 1,10 mt, tanto quanto i fondali utilizzati, realizzati in tela naturale e dipinti con colori acrilici e tempere, posti durante la rappresentazione su due sbarre allocate sopra le teste dei manianti, pronti per essere tirati giù durante gli intermezzi musicali tra una scena ed un'altra.
I manianti camminano lungo una pedana alta 10 cm parallelamente al piano di lavoro dei pupi, coperti dallo scannapoggio sino al loro ventre. Nelle pareti perimetrali del palcoscenico dipinte di nero trovano posto, appesi a robuste sbarre di ferro, i pupi dello spettacolo in programma. Nel retropalco sono sistemati i fondali e alcuni pupi degli altri spettacoli e su alcuni ripiani gli oggetti di scena, i costumi di alcune marionette e gli strumenti musicali utilizzati nelle rappresentazioni.

Il teatro di via della Giudecca 19.

13 febbraio 2006: inaugurazione del Museo Aretuseo dei Pupi

Il Museo Aretuseo dei Pupi di Siracusa sarà inaugurato il 13 febbraio 2006 nel giorno dell'anniversario della scomparsa del nonno di Alfredo e Daniel, Alfredo Vaccaro. La sede si trova in piazza San Giuseppe, Palazzo Midiri-Cardona.

Giorni di apertura: dal lunedì al sabato, dalle ore 10,00 alle 13,00 e dalle 17,00 alle 19,30. Il Centro studi sull'Opra dei Pupi, seguirà gli stessi orari.

Piccolo Teatro dei pupi dei fratelli Maceri, via della Giudecca, 19
96100 Siracusa

Uffici Teatro e Museo, via della Giudecca, 19, Tel./Fax 0931 465540
info@pupari.com

compagniapupari@tin.it
www.pupari.com

Oggi il teatro organizza una rassegna teatrale dell'Opra dei pupi, presentando annualmente spettacoli tradizionali sempre diversi; un appuntamento ormai fisso per la città di Siracusa che arricchisce la propria offerta culturale.
Ultimo ma non conclusivo progetto culturale dei fratelli Mauceri, l'allestimento di un museo dedicato ai fratelli Vaccaro. Ospitato al piano terra di Palazzo Midiri-Cardona, concesso dal Comune di Siracusa, in piazza San Giuseppe a pochi passi dal teatro comunale e in prossimità del teatro e del laboratorio, il museo si compone di sei settori a tema ed una sala multimediale ospitante una biblioteca, una audioteca, una videoteca ed una emeroteca.
Il Museo Aretuseo dei Pupi (M.A.P.) con il suo centro studi sull'opra dei pupi costituisce un punto di riferimento per studiosi, amatori e per tutti coloro che vogliono conoscere e approfondire il senso artistico dell'opra nel suo rapporto con la realtà sociale e storica siciliana.
Con i suoi 130 anni di storia, l'opra dei pupi di Siracusa ha visto e conosciuto persone e personaggi, dimore e viaggi, albe e tramonti di dinastie ma se ancora oggi i pupi riescono a far parlare di se è perché risplendono di luce poetica che raggiunge, oggi come allora, il cuore di ogni uomo.

Alfredo Mauceri

NOTE

1) *L'opera dei pupi è lo spettacolo tradizionale delle marionette siciliane. Questa forma di spettacolo, nata nella prima metà dell'Ottocento, mette in scena essenzialmente storie epico-cavalleresche fra cui le più conosciute sono le storie sui paladini di Carlo Magno.*
2) *L'aggettivo "aretusea" deriva dal nome della ninfa prediletta di Artemide, Aretusa, che per sfuggire alle persecuzioni amorose di Alfeo, raggiunge l'isola di Ortigia dove viene tramutata in fonte.*
3) *Alfredo Mauceri, nato ad Augusta (SR) il 9 giugno 1975, da bambino frequentava il laboratorio di vicolo dell'ulivo, dove lo zio Rosario operava. Dallo zio apprese i primi rudimenti del mestiere ma la vocazione artistica di Alfredo era più votata alla recitazione che alla costruzione dei pupi. Negli anni '90 ha frequentato per un anno danza e successivamente un corso di dizione e recitazione che gli ha consentito di lavorare in teatro con i più rinomati attori e registi siracusani. Diplomato all'Istituto Nautico di Siracusa, ha scelto questo mestiere per onorare i suoi precursori e per concretizzare le proprie aspirazioni artistiche. Oggi è il direttore artistico del teatro e del museo.*
4) *Daniel Mauceri, nato a Siracusa il 24 luglio 1982, ha da sempre dimostrato attitudini ai lavori manuali, realizzando a soli 6 anni il suo primo teatrino di pupi. Seguendo il nonno Alfredo Vaccaro nel suo laboratorio di via Nizza, ha appreso le prime tecniche messe in pratica a partire dal 1995. Ha frequentato l'istituto d'arte di Siracusa e un corso di decorazione della ceramica. Abile animatore, gestisce il laboratorio per la costruzione dei pupi sito a pochi metri dal teatro.*
5) *La tradizione occidentale, conosciuta anche con l'appellativo "palermitana" è caratterizzata dall'uso di pupi alti tra i 70 cm e 100 cm, con gambe snodate, armature riccamente decorate con applicazioni metalliche dalle forme geometriche e floreali. La spada, estraibile attraverso l'uso di fili durante i combattimenti, è riposta nel fodero. Inoltre i pupari palermitani lavorano lateralmente, sfruttando più la profondità dello spazio scenico che la larghezza.*
6) *La tradizione orientale, detta "catanese", è caratterizzata da pupi alti tra i 100 cm e 140 cm, con gambe rigide e spada direttamente ancorata alla mano destra. Le armature sono normalmente monocromatiche e finemente sbalzate. I pupari appartenenti a questa tradizione, lavorano parallelamente ai pupi, muovendosi su un ponte di maneggio la cui altezza dal piano di palcoscenico può variare da 10 cm a 120 cm. Di norma i teatri di tradizione orientale sfruttano la larghezza a discapito della profondità.*
7) *Giusto Lo Dico, professore di scuola elementare vissuto nell'Ottocento, diede un grosso contributo ai pupari, cercando, raccogliendo e risistemando tutte le storie epico-cavalleresche sulle storie dei cavalieri di Carlo Magno. Egli sistemò cronologicamente le avventure vissute dai paladini, nate dalla fantasia dei diversi autori quali ad esempio: Andrea da Barberino, Pulci, Ariosto, Boiardo, ecc. Egli creò così la "Storia dei paladini di*

Francia" che divenne un supporto importante e indispensabile per tutti i pupari.

8) *Don Ciccio Puzzo, nato a Siracusa nel 1857, giovanetto assistette agli spettacoli che alcuni pupari girovaghi intrattenevano a Siracusa. Durante uno di questi spettacoli maturò l'idea di realizzare un suo pupo. Nel 1875 creò la sua prima marionetta armata che calcò le scene, assieme ad altri pupi, nel 1877 in uno scantinato di Via Mario MInniti nel centro storico di Siracusa, Ortigia. Don Ciccio intraprese il mestiere di puparo, operando dal 1877 al 1919, anno in cui terminò la sua attività a causa della situazione post-bellica.*

9) *Senofonte nel suo Simposio, riporta un dialogo avvenuto tra un marionettista siracusano e Socrate a casa del ricco Callia, durante un banchetto. Il marionettista, invitato al banchetto, deride le persone sciocche le quali, frequentando i suoi spettacoli, gli consentono di vivere in ricchezza.*

10) *Gli spettacoli rappresentati dai Vaccaro, proponevano soggetti originali ispirati alle avventure dei paladini di Francia. Alfredo Vaccaro aveva creato cinque soggetti a ciclo rappresentati singolarmente di anno in anno. Ciascun episodio aveva un principio ed una fine e questa rappresentava l'inizio del successivo. Ogni spettacolo era un atto unico diviso in sequenze, da 5 a 7. Gli episodi non seguivano tutti la stessa impostazione teatrale, ma è possibile individuare una struttura comune che il pubblico sembrava gradire. Agli spettacoli tradizionali, si affiancavano alcuni di tipo farsesco: "La formica sbadata", "Toro e Torero", "Il sogno di un Pierrot" (musicale), spettacoli satirici e di denuncia sociale. Nell'ideazione degli spettacoli più tradizionali sulle gesta dei paladini di Francia, era forte l'influenza del mondo del cinema e dei grandi kolossal storici che Alfredo era solito osservare dalle aperture della sua cabina di lavoro, al Cinema "La Ferla" di Augusta, in cui passò ben quindici anni della sua vita.*

BIBLIOGRAFIA

S. Burgaretta, *I fratelli Vaccaro (1) ne "Il Cantastorie"*
G. Guardaci, *Pupi e pupari a Siracusa – 1875/1975*
G. Marino, *Siracusa e l'opera dei pupi*
A. Maceri, *I fratelli Vaccaro, un sogno chiamato Opra dei pupi*
A. Uccello, *L'"Opra" dei pupi nel Siracusano*
A. Pasqualino, *L'opera dei pupi*
G. Pitré, *Usi, credenze e costumi del popolo siciliano*

I fratelli Daniel (a sinistra) e Alfredo Mauceri dietro le quinte del teatro mentre discutono i particolari di uno spettacolo.

RICORDANDO FIORINO LOSA

Al Museo Etnografico dell'Alta Brianza, Parco Monte Barro, Loc. Camporeso – Galbiate (Lc), all'interno della rassegna "Voci e gesti della tradizione I beni 'volatili' nel museo etnografico", sono state dedicate a Fiorino Losa burattinaio (Vercurago 1926- Cisano 1995), a dieci anni dalla sua scomparsa, le iniziative previste a Cisano Bergamasco tra marzo e aprile 2005 coordinate sotto il titolo "Fiorino Losa e la tradizione del teatro dei burattini".
La manifestazione, articolata in una mostra, una tavola rotonda e una serie di spettacoli, è stata promossa dalla Pro Loco e dalla Compagnia "Fiorino Losa Burattinai", che mantiene la tradizione familiare dei *Giupì*, risalente al nonno Giuseppe (1900-1970).
Realizzata con il patrocinio di Comune di Cisano e della Provincia di Bergamo, e con la collaborazione della Comunità Montana Valle San Martino, l'iniziativa si avvale della consulenza del Museo Etnografico Alta Brianza (MEAB) di Galbiate.
La famiglia Losa, burattinai ambulanti attivi nel Novecento anche nel territorio lecchese, ebbe come capostipite Giuseppe (1900-70), originario di Caprino Bergamasco dove era nato in una famiglia contadina. Operaio cementista a Calolziocorte fino alla crisi di questa professione, decise di emigrare in Svizzera. Qui apprese l'arte del burattinaio per muovere le teste di legno che si impugnano come un guanto e permettono di mettere in scena diversi intrecci, spesso secondo un canovaccio duttile. Sulla scena si muovono le principali maschere della commedia dell'arte o alcuni personaggi tratti dalla vita reale; ma il protagonista di tutto il teatro tradizionale dei burattini bergamaschi è Gioppino. Il mestiere fu quindi ereditato dal figlio Fioro Losa (1926-95) che dopo le scuole elementari aveva cominciato a seguire regolarmente il papà, ad imitarne le mosse dentro la baracca e poi a sostenere e a muovere i burattini, a dare loro diverse voci, a passare con disinvoltura da un personaggio all'altro e da un dialetto all'altro. Questo fu il lavoro effettivo di Fioro fino alla crisi degli anni '60, che lo costrinse a lasciare la baracca per la fabbrica, dove ha lavorato fino alla pensione e alla ripresa dell'attività in forma amatoriale, che ha esercitato fino agli ultimi anni di vita. Intanto, però, il lavoro del burattinaio non era più ripagato da un concorso di spettatori adeguato e il pubblico prevalente era diventato quello dei bambini. Si è assistito così alla crescita di importanza, all'interno dei repertori, delle storie di genere fiabesco con la presenza del meraviglioso come tratto distintivo delle trame. La tradizione familiare di Fioro Losa viene oggi mantenuta in vita dai figli Walter e Eugenia, con l'aiuto determinante della mamma Delfina, e dal genero Silvano Caslini, ancora impegnati a *fa balà i giupìi*.
Gli incontri al Museo Etnografico dell'Alta Brianza, Parco Monte Barro, hanno avuto inizio con la

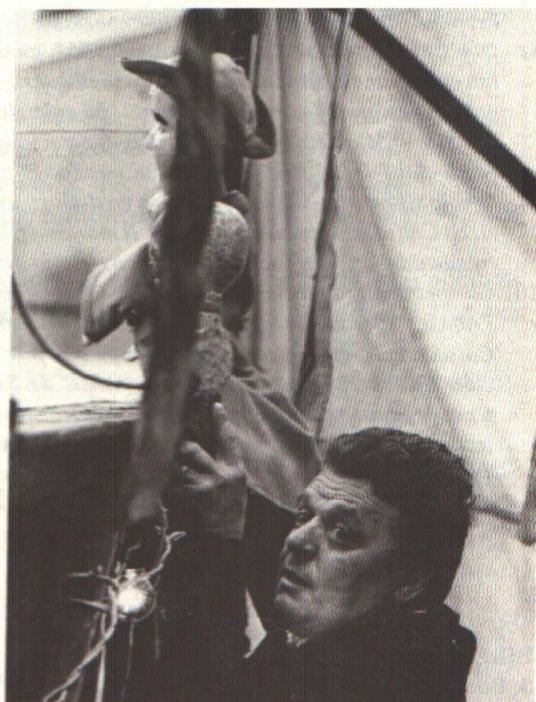



Tavola Rotonda del 1 aprile presso l'Auditorium don Mazzoleni che dà il titolo alla rassegna che ha visto la presenza autorevole di Remo Melloni, storico del teatro, tra i più qualificati studiosi contemporanei del teatro di tradizione popolare, di Pino Cappellini, giornalista e studioso di tradizioni bergamasche, di Daniele Cortesi, burattinaio professionista della nuova generazione, continuatore ed innovatore della tradizione lombarda, di Massimo Pirovano, direttore del Museo Etnografico Alta Brianza ed autore tra l'altro di due saggi (1987, 1995) dedicati alla figura e all'opera di Fioro Losa (con foto di Carlo Pozzoni) e di Cristina Melazzi, che promosse, sul finire degli anni '70, l'incontro tra il burattinaio Losa e Roberto Leydi, maestro di studi sulla musica popolare di livello internazionale, recentemente scomparso, docente all'Università di Bologna e fondatore dell'Ufficio per la Cultura Popolare della Regione Lombardia.

Proprio Leydi e Melloni hanno curato nel 1980 quella che può considerarsi la più importante esposizione italiana sul tema: la mostra "Burattini Marionette e Pupi" di Palazzo Reale a Milano, dove figura anche la tradizione dei Losa.

Gli interventi della Tavola Rotonda hanno offerto una documentazione sul burattinaio Losa, sulla tradizione di famiglia e sui *giupinàt* di area bergamasca e lombarda e hanno fatto conoscere l'evoluzione che ha caratterizzato questo mestiere fino agli sviluppi più recenti, aprendo anche alcune prospettive di ricerca inedite.

E' stato inoltre proiettato in anteprima il filmato "Fiorino Losa burattinaio", di Giosuè Bolis, Cristina Melazzi e Massimo Pirovano che ripercorre, sul filo della memoria di chi con lui ha vissuto o lo ha conosciuto, momenti della vita e dell'attività del burattinaio Losa, figlio d'arte e professionista per passione: una passione che non finisce con lui.

La Mostra, inaugurata il 3 aprile e aperta anche nelle domeniche 10 e 17 aprile, presso la Cascina Ca' de Volpi, ha presentato alcuni burattini della collezione dei Losa, esposti accanto a documenti, manoscritti e a stampa, dell'archivio di famiglia ed altri fotografici e in video.

Il fitto programma di manifestazioni è stato anticipato da una serie di interventi nelle Scuole Elementari di Cisano, realizzati dalla Compagnia Losa dal 7 al 12 marzo. Il progetto, coordinato dalla Pro Loco (curato in particolare dall'insegnante Carla Crippa), ha consentito ai ragazzi un incontro ravvicinato con alcuni protagonisti di un'arte popolare che oggi raccolgono l'eredità del teatro di animazione dei burattini.

Gli spettacoli si sono svolti presso l'Auditorium Don Renato Mazzoleni con il seguente programma:

3 aprile 2005: Compagnia I burattini Cortesi – Sorrisole, "Ée vissero felici e contenti"

Fondata nel 1982 da Daniele Cortesi, la compagnia presenta spettacoli fedeli alla miglior tradizione, agendo da sempre a livello professionistico. In questi anni la compagnia si è affermata tra le più qualificate interpreti dell'Arte del teatro delle teste di legno, ottenendo importanti riconoscimenti di pubblico e di critica.

17 aprile: Compagnia Teatro del drago – Ravenna, "Il rapimento del Principe Carlo"

I burattini tradizionali dell'Emilia - Romagna presentati da Mauro e Andrea Monticelli raccontano fiabe basate su antichi canovacci ottocenteschi appartenenti alla loro famiglia. Vincitrice di molti premi di rilevanza nazionale, la famiglia Monticelli produce spettacoli dal 1800 ed opera come teatro del Drago dal 1979.

30 aprile: Compagnia Fiorino Losa Burattinai - Cisano Bg.sco, "La spada magica", spettacolo in tre atti e incontro con i burattinai a cura di Massimo Pirovano.

La compagnia Losa, nata nel 1995 dopo la scomparsa del padre e maestro burattinaio Fiorino, con amore, passione e coinvolgimento ha mantenuto viva la tradizione familiare realizzando spettacoli che affondano le loro radici nella cultura popolare. I burattini, il teatro e tutta l'attrezzatura risalgono alla fine dell'ottocento.

Maria Signorelli: personaggi per il "Pluriscenio", anni '30.

Mostre a Roma: marionette e apparati scenici

LA FABBRICA DEI SOGNI

La compagnia romana dei Piccoli di Podrecca. 1914-1954
Marionette e materiali scenici della collezione Maria Signorelli.

Dall'11 novembre 2005 al 22 gennaio 2006, l'appuntamento è alla Casa dei Teatri al Villino Corsini-Villa Doria Pamphili, spazio che l'Assessorato alle Politiche Culturali ha destinato ad accogliere eventi di promozione dello spettacolo dal vivo nelle sue diverse forme.
E questa mostra espone molti materiali scenici appartenuti ai "Piccoli di Potrecca", la compagnia di marionette fondata da Vittorio Podrecca (1883-1959), che oggi fanno parte della preziosa collezione dell artista e burattinaia Maria Signorelli (1908-1992), una tra le maggiori al mondo dedicate al teatro di figura dal Settecento al Novecento.
I Piccoli di Potrecca" debuttarono a Roma nella sala Verdi di Palazzo Odescalchi nel 1914, riscuotendo subito un grande successo: gli spettacoli musicali, allestiti per un pubblico non solo infantile e popolare, ma anche adulto e colto, divennero ben presto sinonimo di un connubio quasi perfetto tra la marionetta e l'opera musicale, e di una sapienza forse mai più eguagliata, nel misurarsi con un repertorio colto attraverso personaggi animati.
La compagnia di Podrecca, con il suo teatro in miniatura, conquistò notorietà anche fuori dall'Italia,

da Londra a New York, da Parigi a Cuba da Madrid a San Paolo in Brasile, fino a Buenos Aires, rappresentando opere musicali fino ad essere contesa da impresari di prim'ordine e finanziata da mecenati come Arturo Toscanini, sensibili al valore artistico delle esercitazioni.
Podrecca fu un artista in grado di cogliere gli stimoli proveniente dalle avanguardie e di conciliarli con l'espressione musicale, fino a proporre, nei suoi spettacoli, una modernissima sintesi tra immaginario visivo legato al mondo dell'infanzia con quello delle arti e dello spettacolo.
La mostra è a cura di Giuseppina Volpicelli .
Il bellissimo catalogo Edizioni Bora, Bologna (126 pagine con un ricco apparato iconografico) è curato da Patrizia Veroli e Giuseppina Volpicelli e contiene oltre agli interventi delle curatrici (rispettivamente "Modernità e tradizione in Vittorio Podrecca" e "Il Fondo Podrecca della Collezione Signorelli") anche i testi di Paola Campanini ("Le corde della maestria. Il Teatro dei Piccoli di Vittorio Podrecca fra tradizione ed innovazione"), Paola Pallottino ("La scena incantata. Scenografi e costumisti del Teatro dei Piccoli"), Didier Plassard ("La fabbrica dell'avvenire. Metamorfosi del teatro di figura nelle avanguardie storiche"), Vincenzo Recchia, Grazia Della Valle ed Ezio Flammia ("Note sul restauro delle marionette di Podrecca"), Marino Ierman ("Il telefono senza fili. Memoria di un marionettista", oltre ad altri contributi riguardanti cenni biografici su Podrecca, una cronologia del Teatro dei Piccoli (1914-1979), una bibliografia e il regesto della mostra.
"I Piccoli di Podrecca" è la compagnia di marionette fondata da Vittorio Podrecca (1883-1959), una delle leggende del teatro italiano del '900 che debuttò a Roma nel 1914 con spettacoli che avevano come protagonisti le marionette e l'opera musicale.
Nella mostra, curata di Giuseppina Volpicelli, si possono vedere oltre 100 marionette, alcune protagoniste degli spettacoli "Alì Babà", "Carmen", "Don Giovanni", "Pinocchio" e "Ventimila leghe sotto i mari" oltre a grandi e suggestivi scenari ed un curioso "dietro le quinte" con marionette da vestire, manifesti, bauli ed attrezzi di scena.
Nelle sale della Casa dei Teatri troviamo poi un vero teatro ricostruito per l'occasione con giocolieri, incantatori di serpenti, il feroce leone e il domatoreÉ Un percorso emozionante che permette ad adulti e bambini, anche grazie a filmati d'epoca, di avvicinarsi al fascino ancora vivo degli spettacoli di quei tempi.
Questa mostra dedicata alla Compagnia romana "I Piccoli di Podrecca", la prima realizzata, rende omaggio non solo ad un artista e alla sua opera ma ad un periodo ricco e fertilissimo della cultura delle avanguardie e della storia di Roma.
La mostra, come tutte le iniziative ospitate alla Casa dei Teatri, nasce dall incontro fra l'Assessorato alle Politiche Culturali del Comune di Roma — Dipartimento Cultura, le Biblioteche di Roma, l'Ente Teatrale Italiano e la Collezione Signorelli in collaborazione del Teatro Verde.
In concomitanza della mostra avrà luogo sempre a Villa Pamphili, però all'Arco dei 4 venti, una rassegna del Teatro Verde "Sogni, figure e teste di legno" spettacoli domenicali (alle ore 11,30) in questo modo la visita alla mostra acquista una vitalità ed un interesse speciale per i giovani visitatori (e a dire il vero anche per i meno giovani).
(per le notizie sugli spettacoli e laboratori info: Teatro Verde 06 5882034)
Casa dei Teatri, Villa Doria Pamphili, via di San Pancrazio, da martedì a domenica, dalle 10 alle 17, tel. 06 45440707

SOGNI, FIGURE E TESTE DI LEGNO
RASSEGNA DEL TEATRO VERDE

In concomitanza della Mostra alla Casa dei Teatri, "La Fabbrica dei Sogni" delle Marionette Podrecca\Collezione Maria Signorelli avrà luogo una rassegna di spettacoli domenicali (festivi) dedi-

cata alle famiglie, alle ore 11,30, sotto l'Arco dei 4 venti.
Una rassegna di Teatro dei Burattini dal titolo "Sogni, Figure e Teste di Legno" dal 13 novembre 2005 al 22 gennaio 2006. L orario dele 11,30 è pensato in modo che possa essere la a conclusione di un piccolo percorso: visita guidata alla mostra (10,30-11,30)+ spettacolo (11,30-12,30).
In questo modo, la visita alla Mostra "La Fabbrica dei Sogni" acquista una vitalità e un interesse speciale per i giovani visitatori (e a dire il vero anche per i meno giovani): dopo aver ammirato una collezione storica e di rara bellezza, si ha la possibilità di vedere subito uun esempio di spettacolo di teatro di figura e animazione, unitamente alla possibilità di cimentarsi nei laboratori costruendo, con le proprie mani, marionette e burattini.
Si tratta in concreto di 10 spettacoli e 4 laboratori:
Novembre
13, "Nelle cucine del castello", con Angela Brusa e Vittoria Rossi
20, "La strega bruttarella forte", con Michela Faraglia e
Daniele Miglio
27, "Gli animali della fattoria", con Michela Faraglia e Daniele Miglio
Dicembre
4, "Il gatto con gli stivali", con Andrea Calabretta e Laura Spinelli
8, "Nelle cucine del castello, con Angela Brusa e Vittoria Rossi
11, "Due volte al dì", con Andrea Calabretta e Daniele Miglio
18, "Gli animali della fattoria", con Michela Faraglia e Daniele Miglio
27, Laboratorio con Silvia Brizzi e Cinzia Franchi
29, Laboratorio con Silvia Brizzi e Cinzia Franchi
Gennaio
3, Laboratorio con Silvia Brizzi e Cinzia Franchi
5, Laboratorio con Silvia Brizzi e Cinzia Franchi
8, "Il gatto con gli stivali", con Andrea Calabretta e Laura Spinelli
15, "Nelle cucine del castello", con Angela Brusa e Vittoria Rossi
22, "Il gatto con gli stivali", con Andrea Calabretta e Laura Spinelli
Coordinamento Generale: Veronica Olmi e Andrea Calabretta
Info: Teatro Verde tel 06.5882034

I FANTOCCI DI MARIA SIGNORELLI MAGICO TEATRO

In mostra presso a Sala Santa Rita, uno spazio polifunzionale aperto dall'Assessorato delle Politiche Culturali del Comune di Roma, aperto nel centro della capitale, " i fantocci di Maria Signorelli, sono una delle creazioni più originali della cultura figurativa italiana ed europea del primo novecento.
Il regista Anton Giulio Bragaglia li espose per la prima volta il 16 marzo 1929 nella sua galleria

Maria Signorelli: Goethe per il "Faust", 1933.

d'arte di Roma: l'anno dopo vennero presentati a Parigi da Giorgio De Ghirico per poi passare a Berlino.

Realizzati in tessuti, fili nastri e con l'aggiunta episodica di objets trouvès, come frammenti di specchio, stecchini, bottoni i "fantocci" sono sculture morbide, ispirate alla letteratura, ma la cui vita artistica è autonoma e in sé compiuta.

Maria Signorelli vi esplicava suggestioni che andavano dal "Manifesto tecnico della scultura futurista" (1912) di Bocconi, che liberava le forme plastiche della modernità, intuendo la possibilità di realizzare sculture in qualsivoglia materiale, al "Manifesto del tatticismo" (1921) di Martinetti, che privilegiava i valori tattili su quelli cromatici, all'ironia incantata e poetica dei manichini metafisici di De Chirico, alle marionette di Depero, di Klee o di Alexandra Exter.

I fantocci di Maria Signorelli furono vita concentrata in una sintesi figurativa fulminea, personaggi a tutto tondo, ancorché sganciati dal testo che li aveva ispirati. "Come i personaggi in cerca di autore di Pirandello, non a caso pressoché coevi, essi reclamano la piena legittimità di una vita non reale, ma "vera": vera perché poetica.", scrive Patrizia Veroli nella presentazione, mentre la curatrice della mostra Giuseppina Volpicelli ci traccia anche una brevissima biografia di Maria:

"Nata il 17 novembre 1908 raccolse fin dalla primissima età le molte suggestioni che le venivano dal salotto che suo padre Angelo e sua madre Olga Resnevi , appassionata di teatro e biografa di Eleonora Duse, tennero per anni nel romano Palazzotto Bonaparte di via Venti Settembre.

Dopo la crezione dei fantocci e la collaborazione con A.G. Bragaglia, lavorò come scenografa in vari teatri italiani.

Nel 1937 iniziò a creare i suoi primi spettacoli di burattini e nel 1947 fondò la compagnia L'Opera dei Burattini, a cui avrebbero collaborato artisti come Lina Wertmüller, Gabriele Ferzetti, Scilla Brina, (attori) Enrico Trampolini, Ruggero Savinio e Toti Scialoja (pittori-scenograsfi) Ennio Porrino, Viero Tosatti e Roman Vlad (compositori) Margherita Wallmann e Giuseppe De Martino (registi). Prese vita un repertorio diretto sia agli adulti, attratti da messe in scene di grande poesia, sia l'infanzia, che non mancava di valenze educative.

All'intensa produzione spettacolare, alle svariate centinaia di burattini da lei creati con una vena che si compiace di soluzioni geniali, a volte efficaci e semplici, a volte di grande raffinatezza, Maria Signorelli affiancò a lungo un notevole impegno didattico.

Raccolse negli anni una preziosa collezione, le cui 25 sezioni includono migliaia di "pezzi" da marionette e burattini italiani del '700, '800 e '900, a pupi siciliani, maschere di tutto il mondo.

Maria Signorelli si spense a Roma il 9 luglio 1992."

Se passate per Roma è un appuntamento da non mancare…

Maristella Campolunghi

PICCOLO, GRANDE TEATRO TENCA

Una breve storia di una famiglia di attori e burattinai

di **Pietro Porta**

Giuseppina Raccagni e Romeo Tenca durante una recita di "Ol Carlin e la so dona a Milan"

II

Franco Gambarutti (appartenente ad una grande famiglia marionettistica), memore del periodo in cui, adolescente, il padre Nino, legato da profonda amicizia coi Tenca, ne frequentava con assiduità la compagnia, ci inquadra a suo modo la figura di Romeo, raccontandoci un episodio di quel periodo:

> "Quella sera la sua Compagnia [Tenca] presentava *La dannazione di Faust* e Romeo interpretava Mefistofele. Abito rosso, corna visibili e una truccatura spaventosa. Un ragazzino, che non aveva soldi per pagarsi l'entrata, si divertiva a battere con un sasso le tavole esterne del padiglione disturbando lo spettacolo. Romeo, che era in scena, fremeva per quel continuo 'toc toc'. Quando terminò la sua scena, uscì di corsa dal palcoscenico, arrivò alle spalle del bimbo e urlò: 'La vogliamo finire?'. Il povero ragazzo si voltò e si trovò di fronte il diavolo in persona, alto, brutto, una faccia cattiva, che lo scrollava energicamente. Il ragazzo svenne e nacque un putiferio. Il giorno dopo il ragazzino era a letto con l'itterizia per lo spavento subìto e Romeo dovette pagare i danni per l'accaduto. Il diavolo fa le pentole ma non i coperchi..."

Il repertorio di Romeo vede consolidarsi un programma nel quale i vecchi testi provenienti dal teatro d'attore prendono a convivere stabilmente con quelli, destinati al teatro di marionette, acquisiti dalla

madre Estellina, in un processo di integrazione ed adattamento che ha al centro – come si è visto – lo stesso Romeo. Dovendo elencare una selezione di quel programma, Nino e Stefano, nelle loro interviste, citano copioni quali *Il Conte di Montecristo, La Beata Panacea, Genoveffa di Brabante, Linda di Chamonix, Il caporale Simon, I due sergenti, Giulietta e Romeo, I figli di nessuno, Il fornaretto di Venezia, Otello, Amleto, Il padrone delle ferriere, Le due orfanelle*, oltre alle commedie e alle farse.
Come si vede, un repertorio che ciascuno potrebbe legittimamente attribuire ai due diversi teatri, e che conferma la piena circolarità d'ispirazione che coinvolgeva tutti i protagonisti del "Teatro", all'interno di un sistema di relazioni localizzato nella stessa *piazza*; un sistema che permetteva alle compagnie, da un lato, di poter disporre di testi praticabili e aderenti alle aspettative del pubblico, e dall'altro di poter "traslocare" di genere, risolvendo così problemi di organico o mutata ricezione della proposta spettacolare. Molte compagnie di *giro* di un certo rilievo furono interessate da questa prassi: oltre ai Tenca, che da attori divennero burattinai, i Gambarutti, che a volte allestivano commedie in persona allargando l'edificio marionettistico, i Rame, che da marionettisti si fecero attori, e lo stesso Peppino Sarina, molto radicato nell'arte burattinesca, e che pure non disegnò di cimentarsi con la scrittura drammaturgica e la messinscena di commedie musicali e operette.
La Compagnia Tenca poteva contare su un apparato teatrale di tutto rispetto, a partire dai costumi, acquistati in grande assortimento da compagnie cosiddette "maggiori" (e successivamente passati, in diversa foggia, nel teatro di burattini); le scenografie erano affidate a pittori e attrezzisti professionisti, mentre gli altri membri della compagnia maturavano con l'esperienza diretta le diverse competenze, operando da macchinisti, scenografi, eccetera. Anche nella moglie Giuseppina Raccagni, Romeo trovò una valida collaboratrice: nata a San Zenone, Giuseppina si dedicò ai molteplici impieghi dell'"indotto" teatrale (cassa, gestione della contabilità...), ma non volle negarsi di apparire talvolta anche in palcoscenico; Nino ricorda una commedia a carattere dialettale, *Ol Carlin e la so dona a Milan*, nella quale i genitori recitavano assieme. A conferma del radicamento dei Tenca nel teatro milanese occorre dire che il personaggio di Carlin – contadino della periferia milanese calato in città, che di tutto si stupisce e si entusiasma – venne creato dal celebre attore Davide Carnaghi, che fu autore anche della commedia in questione. *Il Carlin* venne messo in scena da molte compagnie di prosa della città, in modo particolare da quella di Corrado Colombo.
Fra gli altri operatori della Compagnia Tenca non ci si può non soffermare brevemente sul fratello di Romeo, Reno, più noto come il "mago di Lodi". Dopo la iniziale esperienza teatrale, Reno si dedicò interamente e con grande successo all'arte illusionistica. Ebbe il suo momento di gloria negli anni Cinquanta, quando, nel corso di un esperimento a Milano Marittima, entrò nel "Guinness dei primati" per il record di seppellimento: centosettantuno ore sotto terra. Memorabile fu anche una sfida di fachirismo col cosiddetto "fachiro bianco" Giovanni Selvatici di Imola, giocata a colpi di pugnali, spilloni, spade incandescenti, piombo fuso, nella quale i due si fecero addirittura sparare addosso con fucili caricati a piombini. Reno ottenne addirittura una copertina sulla prestigiosa rivista "Life".
Il *giro* dei Tenca era un *giro da piazza*, pur se, per i dati che conosciamo e le testimonianze rese, la piazza doveva star stretta ad una compagnia che aveva tutti i requisiti per dotarsi di un proprio teatro o, comunque, di un luogo di rappresentazione a tutti gli effetti teatrale. Una conferma di ciò proviene dal fatto che per l'allestimento del contenitore-padiglione occorreva di norma una settimana di tempo; "per poter assorbire questa settimana di ferma, bisognava starci minimo un mese, in una *piazza*", così afferma Nino. Ma, d'altro canto – ed ecco ricondotta la situazione alla realtà oggettiva – "bastava che una *piazza* andasse male e si era già in crisi". Come ogni compagnia famigliare circoscritta di radicata esperienza, i Tenca non si appoggiavano su nessuna organizzazione locale; conviene qui ricordare un'altra grande compagnia d'attore, quella dei Rame, che addirittura istituirono una propria tipografia per riassorbire anche la voce pubblicitaria entro il controllo del bilancio famigliare. Ai tempi di Domenico e Tomaso Rame – e di Paolo e Romeo Tenca – ciò era possibile perché le piazze favorivano la permanenza delle compagnie dotate di repertori estesi, e la proposta finiva con l'essere remunerativa al punto da consentire reinvestimenti nelle strutture e negli stessi repertori: "ai tempi di mio nonno e mio padre – ricorda Nino – era facile portare in giro un'attività del genere, anche con quindici o sedici elementi, dodici tredici attori più tre o quattro tra macchinisti e inservienti, anche se ci si faceva pagare poco più di quanto serviva a mantenere la compagnia e saldare le spese". Il motivo è facilmente intuibile: "i soldi

erano quello che erano, tanto è vero che gli *habitués* di una settimana pagavano quattro giorni e gli altri tre entravano gratis". Insomma, il lavoro era gratificante e copioso, il pubblico numeroso, pur se di fronte alla situazione sociale ed economica generale bisognava necessariamente limitare il costo del biglietto. Le compagnie erano di due tipi: quelle in cui il personale veniva pagato a giornata, che si lavorasse o meno (i Tenca erano di queste), e le cosiddette "compagnie sociali", dove gli incassi, espunta la percentuale destinata ai costumi, all'ammortamento del teatro e alle spese, venivano divisi tra i componenti.

Le memorie famigliari estendono il periodo delle rappresentazioni fino agli inizi degli anni Cinquanta. La testimonianza diretta di Nino ci indica come esemplare l'esperienza della compagnia (proposta ancora con le integrali modalità del teatro viaggiante), a cavallo degli anni Cinquanta in una città come Cremona. Esemplare, come vedremo, per la sua ricaduta sul pubblico e per essere forse l'ultima degna di rilievo, prima della chiusura dell'attività (nello stesso periodo quasi tutte le altre compagnie di teatro di persona itineranti chiudevano i battenti – una per tutte, i Sarzi – anticipando di pochi anni la fine delle tradizionali compagnie del teatro di animazione). A Cremona i Tenca rimasero addirittura nove mesi. Esaurito il repertorio su una piazza, arrischiarono l'apertura su un'altra piazza, in luogo diverso della stessa città; risultato: ripetuti pienoni serali e vivissimi reclami per gli effetti di questi sugli affari di gestori di cinema e altri locali d'evasione (vale a dire, un inequivocabile segno di successo). Per poter "tenere" una *piazza* per nove mesi – pur grande come quella di un capoluogo di provincia – si doveva metter mano a tutte le risorse di repertorio; e a Cremona certamente vennero allestite una trentina di opere, tra le quali un interessante inedito, *L'Arlecchino, ovvero Il professore pazzo*, una sorta di tragedia gotica tradotta dall'inglese da uno scrittore locale, il quale chiese espressamente a Romeo di metterla in scena. L'adesione del pubblico a questo tipo di rappresentazione era ancora molto viva; anche perché, come ricorda Nino, Romeo "sapeva dove poter mettere in scena certe cose, e dove c'era il pubblico grosso andava sul dramma popolare", e comunque, in caso di difficoltà, era sufficiente ampliare la compensazione attuata nella seconda parte dello spettacolo, accrescendo cioè la proposta delle tradizionali farse (della durata di quindici venti minuti), che in alcuni casi si dovevano replicare, su esplicita richiesta del pubblico, fino ad un numero di otto nella stessa serata.

La composizione del repertorio, in compagnie di così diretto rapporto col pubblico, doveva risentire di una simile alternanza tragico-comico, e ciò determinava la proverbiale abilità nella recitazione, nell'adeguarsi, attraverso l'improvvisazione, alle più diverse ed impreviste situazioni. La farsa costituiva il banco di prova dell'andare a soggetto: "non esistevano copioni – ricorda Nino – erano storie che tutti sapevano, e quando veniva qualcuno nuovo gli si insegnavano, venivano tramandate". La maschera protagonista delle farse era il classico personaggio popolare, interpretato da Romeo, e successivamente da Stefano, che si esprimeva in milanese, ma italianizzando all'occorrenza le battute ("in modo che anche quando si lavorava fuori fosse comprensibile", precisa Nino), alla stregua dei consolidati caratteri comici: un tipo (il suo nome era Salamini) sicuramente ispirato a qualcuno degli innumerevoli personaggi che popolarono il teatro di Edoardo Ferravilla e dei suoi emuli.

La capacità di andare a soggetto, d'altra parte, veniva messa alla prova dal serale impatto con gli attori dilettanti che in ogni località venivano chiamati ad interpretare ruoli di comparsa, anche allo scopo di suscitare la curiosità del pubblico e promuoverne l'affluenza. Una fotografia dell'archivio personale di Nino Tenca che ritrae una antica immagine della compagnia, conferma l'importanza che i Tenca attribuivano all'assunzione temporanea degli attori dilettanti; sul manifesto appeso oltre le persone in posa, infatti, si riesce a leggere: "Questa sera martedì, ore 9 precise, col gentile intervento di un distinto dilettante di Soresina, la Comp. Tenca rappresenterà 'Il padrone delle ferriere'". Questa pratica, comprensibilmente, facendo emergere tratti di vissuto teatrale esorbitanti dal cosmo ristretto della rappresentazione, ha prodotto una lunga serie di aneddoti, destinati a conservarsi nel tempo. E allora, quella particolare *Aida* sarà per sempre ricordata come quella in cui Radames viene condotto a morire sepolto dalla "fatal pietra" da un nugolo di giovanotti in costume da guardia i quali, terminata l'operazione, non ne vogliono sapere di andarsene, ma preferiscono star là in bella mostra a farsi ammirare dai compaesani, provocando così, dapprima la battuta a braccio di Romeo ("e voi, che fate, uscite, presto, volete forse esser murati?"), e poi, in seguito all'indifferenza mostrata a quel pressante invito, il suo intervento deciso e diretto ("li ha presi per il collo – conclude Nino – e li ha buttati fuori!"). E ancora (stavolta dal

ricordo di Franco Gambarutti), quella *Passione di Cristo* è rimasta nella memoria per il solenne ceffone che un "marcantonio" di comparsa affibbiò a Romeo, in luogo dell'innocuo schiaffo previsto dal copione, dopo ripetute sollecitazioni da parte dello stesso, visto che non si decideva ad arrivare...
Altrove, si mettono in scena lavori scritti da abitanti del luogo visitato, o si inseriscono caratteri locali, si riportano fatti recenti, curiosi, tolti dall'aneddotica di campanile. Anche qui, vien messa alla prova la capacità del capocomico di dialogare con un pubblico diventato a sua volta, a pieno titolo, protagonista dello spettacolo. Una volta, in un paesone del Cremonese, si trattò di rappresentare un lavoro in cui un noto commerciante di bestiame in pratica raccontava la propria vita; i compaesani subito vi scorsero una sorta di celato doppio fine, rimproverando al Tenca di agire per mera venalità. Romeo, allora, durante la scena in cui il protagonista perde alla roulette una gran quantità di denaro, in luogo dei classici finti denari teatrali diede mano a quelli veri (i famosi "lenzuoli" di carta), gettandoli in aria con chiaro gesto di sfida verso il pubblico. La sfida e lo sberleffo, d'altra parte, erano ordinaria amministrazione anche all'interno della compagnia, ed avevano come obiettivo, generalmente, gli attori a contratto. Uno di questi, tale Chiorino, molto compreso nel suo ruolo nonché esageratamente pignolo, chiese espressamente un giorno a Stefano e a suo cugino Adolfo (figlio di Lino) – che avevano l'incarico di trovarobe – di procurare un certo tipo di prelibata carne in scatola argentina che poteva tagliarsi a fette, per apparecchiare con quella la cena di una *Tosca*, in cui interpretava Scarpia. I due non chiesero di meglio, e in quinta prepararono un invitante piatto al centro del quale, contornato da insalata fresca, stava un bel mattone...
Lo scambio incessante attori-pubblico (trasferito anche all'interno della stessa produzione drammaturgica) fungeva da straordinario collante, a garanzia della proposta spettacolare e, al contempo, della stabilità della compagnia. Il pubblico dei Tenca, e il rapporto di questi con quello, viene raffigurato da Stefano in questa bella immagine:

> "Il pubblico era affascinato, entusiasta, tanto è vero che, quando andavamo via dalle piazze, qualcuno riusciva anche a piangere; e poi, quando ci spostavamo da un paese all'altro magari distante pochi chilometri, chi l'aveva prendeva la bicicletta per venire a rivedersi ancora tutti i lavori. Perché non c'era niente e quindi sentivano la nostalgia e la mancanza del teatro. Poi si stringevano amicizie, magari c'era uno che strimpellava e si andava in osteria o in cooperativa o che: si suonava, si beveva, si mangiava un po'. Era un ambiente molto familiare, come il contatto con il pubblico. Inoltre, dopo un po' che ci si fermava sulle piazze, il pubblico conosceva tutti gli attori, come veri amici, ci si trovava e si beveva un caffè assieme e cose del genere. Ricordo che per pochi soldi si trovavano case in affitto; allora ospitavano volentieri gli 'artisti'. Caspita! si andava a portare un divertimento..."

Una memoria simile viene riferita dal fratello Nino, che ricorda le cene offerte dai sindaci alla compagnia in procinto di lasciare il paese, la fedeltà degli spettatori, le amicizie.
L'aspetto "quantitativo" di tale fedeltà riemerge, come di consueto, da numerosi aneddoti che riproducono eventi eclatanti e tuttavia significativi. Ne isoliamo uno, ad esempio. A Crema, sempre nel fortunato periodo postbellico, il teatro sorgeva in una piazza costeggiata da un lato da un naviglio, e una sera, a causa del grande affollamento, si dovettero chiudere gli ingressi ("perché proprio anche in piedi la gente non ci stava", ricorda Nino). Malgrado l'annuncio che la recita si sarebbe ripetuta all'indomani, gli esclusi si arrampicarono sui pali portanti del teatro, assistendo dall'alto allo spettacolo; ma ad un certo punto, per il gran peso, la struttura cedette all'improvviso, portando con sé nel naviglio i "portoghesi" e anche molti incolpevoli spettatori paganti... Una vera e propria metafora del "peso" sbilanciante del pubblico, quel "rovesciare il teatro", a significare il bisogno (esaudito) di un convolgimento totale nell'evento spettacolare.

(2. Continua)

Lo scambio privilegiato tra pubblico e teatro poteva così sopportare e superare anche le intromissioni di pesanti, pur se sparuti e anacronistici atti censori, ai quali peraltro la compagnia rispondeva con la duttilità e la prontezza di spirito tipica degli artisti della *piazza*. Un episodio emblematico di come la potenza del teatro abbia infranto le barriere del pregiudizio e della censura, rapportandosi direttamente al pubblico, viene ricordato da Nino. Il parroco di un paese osteggiava la partecipazione dei suoi fedeli agli spettacoli, paragonando gli attori (con i loro altoparlanti, le loro musiche accattivanti) ai pifferai

della favola che traggono in inganno il popolo ingenuo. E lo spettacolo in qualche modo ne risentì. Poi venne il giorno della processione, e Romeo mise in atto il suo geniale "colpo di teatro". Essendo installato il padiglione proprio su una piazza di passaggio del corteo, e avendo in repertorio *La passione di Cristo*, per l'occasione allestì la sola scena del Golgota, "con tanto di croce – come ricorda Nino – Gesù crocifisso in calzamaglia, Maria ai suoi piedi, guardie con la lancia, e sullo sfondo la scena con le nuvole…". Ma non fu tutto. Al passaggio della processione, in sordina, ma non abbastanza da non essere sentita, avviò sul suo "infernale" giradischi l'*Ave Maria* di Schubert. E il prete capì. Si trattava comunque di episodi isolati, anche perché il repertorio dei Tenca comprendeva molti altri soggetti sacri, come ad esempio *Il cardinale e Santa Rita da Cascia*. In quest'ultimo lavoro, Nino racconta di aver visto in molte occasioni le prime due file di platea occupate da suore accorse da conventi limitrofi al teatro.
Occupiamoci ora delle relazioni tra i diversi operatori della *piazza*, tenendo come riferimento un periodo compreso tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento, quando ancora le *piazze* padane erano indifferentemente attraversate da compagnie d'attore di diversa composizione, guitti, burattinai, marionettisti, circensi, saltimbanchi, funamboli, cantastorie, imbonitori, venditori ambulanti… Essendo le comunità visitate generalmente di ridotte dimensioni, ed essendo i diversi "espositori" navigati ed attenti alle concorrenze, l'*orizzontalità* del sistema diventava necessariamente un attributo di convivenza. Il burattinaio itinerante si avvedeva immediatamente della presenza della grande compagnia teatrale, e proseguiva verso il paese successivo, e via dicendo. Problemi sussistevano tra gli operatori dei diversi generi spettacolari. Sono ben note le spietate concorrenze tra ginnasti, saltimbanchi e "ciarlatani" in genere da una parte, e teatranti dall'altra: il primo giugno 1886, a Voghera, Maddalena Staffini, nonna di Peppino Sarina, annota con sollievo sul suo diario: "i ciarlatani sono andati via…"; e quante volte una compagnia deve abbandonare un paese pavesato per la festa patronale per la concomitanza di spettacoli di luna park e illusionisti… La diffidenza verso gli zingari, poi, più che in motivi razziali o etnici, va ricercata nelle strette ragioni di agibilità degli spettacoli: le carovane di sinti e rom, infatti, potevano essere scambiate con quelle dei teatranti, e in qualche modo danneggiarne l'immagine. Il pregiudizio era, per così dire, subordinato alle dinamiche della sopravvivenza, nelle quali spesso rientrava anche il lavoro di marginali ed operatori occasionali; i Tenca, ad esempio, erano in rapporti d'amicizia con una famiglia di zingari jugoslavi, che oltre a lavorare come calderai, entravano a loro volta nel giro della *piazza* – ciò che costituiva il motivo unificante – come espositori di un numero con un orso ballerino.
In ogni caso, dunque, siccome la *piazza* era l'unico luogo praticabile per ognuno dei suoi liberi intrattenitori, alla fine la soluzione andava trovata, spesso sulla corda vincente e necessaria della solidarietà. I Tenca, come i Rame e le altre compagnie consapevoli dei problemi del proprio mestiere, non di rado tolsero le tende per andare a recitare in soccorso di altre compagnie bloccate per non poter abbandonare l'albergo in cui alloggiavano, non avendo di che pagare; e nella grande arena di Romeo entravano regolarmente gratis circensi e intrattenitori di passaggio, pronti a ricambiare il favore la serata successiva…
All'inizio degli anni Cinquanta le cose cominciarono a peggiorare. Questo il ricordo di Stefano: "il boom del cinema prima e poi del cinemascope ha finito con l'uccidere il teatro… il pubblico andava tutto al cinema e a teatro non veniva quasi più nessuno, sicché siamo stati costretti ad abbandonare la nostra attività". La situazione, in realtà, divenne drammatica soprattutto con l'avvento della televisione, se è vero che la compagnia in persona, ancora nei primi anni del dopoguerra, raccoglieva strepitosi successi di piazza, pur ponendosi direttamente in concorrenza proprio col rinnovato richiamo del cinema.
Romeo da qualche tempo era in allarme, e aveva avvertito: "così non va, dovremo chiudere, potremmo tentare con la 'compagnia sociale', ma il risultato non cambierebbe". Qualche attore "a stipendio" aveva già cambiato mestiere, chi a fare il commerciante, chi il gestore di un bar; anche Lino, il fratello di Romeo, aveva cominciato a guardarsi attorno, a comprare qualche trucco da illusionista, cercare di imitare Reno. Col famoso "mago di Lodi", Stefano addirittura aveva collaborato, in quel periodo di sbandamento. Conosciuto un anziano illusionista in pensione ("un certo Cerutti di Occhieppo Superiore") che tutte le sere veniva a teatro, si era fatto insegnare alcuni trucchi, aveva acquistato un po' di materiale, affiancando poi lo zio in qualche spettacolo. "Ma poi abbiamo smesso – conclude Stefano – sia io che mio padre volevamo fare del teatro". La sua scelta è decisa, definitiva; lo mostra il fatto che da quel momento smette di farsi chiamare col primo nome, Armando, per assumere il secondo, dichiarando

così simbolicamente e inequivocabilmente l'assunzione della nuova identità.
Nino era ancora un ragazzo, e non si accorse di quell'aria pesante, di smobilitazione, anche perché, essendo in collegio a Biella, le sue permanenze in famiglia erano abbastanza limitate. Ma pian piano si insospettì, anche perché, quando tornava, vedeva circolare stranamente dei "giornalini" di *Topolino*. Finché un giorno Romeo e Giuseppina lo presero da parte e gli comunicarono l'intenzione di adottare il teatro di marionette, a partire dai personaggi di Walth Disney. Nino ricorda l'amarezza del padre, quasi la vergogna, nel confessare un mutamento che certamente ai suoi occhi, allora, rappresentava un insopportabile decadimento di qualità; ma riporta anche la memoria della prima volta, incoraggiante, col nuovo teatro:

> "E mi ricordo il primo spettacolo, la compagnia era ancora a Favàro, un paesino del Biellese, e si è organizzato questo spettacolo in un cinema in un paese a una ventina di chilometri di distanza: pubblicità, la macchina con gli altoparlanti, con tutte le locandine di Pippo, Paperino, eccetera eccetera; 'ma, chissà come andrà...', insomma, alla sera, un pienone così! Proprio il cinema 'raso'! E ricordo che mio papà e mia mamma alla fine han detto: 'avete visto? E queste teste di legno non sono da pagare tutti i giorni!'. Parole che restano impresse!"

Da quel momento, la compagnia comincia a organizzarsi, ricostruire un giro adatto alla nuova proposta. Si compera un'auto ("una '1500' a sei cilindri – ricorda Stefano – che un falegname aveva trasformato in furgone"), si costruiscono o riadattano scenografie, attrezzeria, impianti; burattini e pupazzi vanno creati *ex novo*, essendo andate perdute le preziose marionette di nonna Estellina. Il primo *giro* interessa gli oratori, e allinea immediatamente i Tenca a quasi tutte le altre compagnie itineranti, che in quegli spazi ricreativi collegati alla chiesa trovano una imprevista e capillare rete di spazi tutelati, dal pubblico garantito, anche se a condizione di dover subire alcune non secondarie limitazioni (*cachet* ridotti, riduzioni del repertorio, con contemporaneo incremento di agiografie e soggetti religiosi, e non di rado censure preventive).
L'apprendistato degli oratori e dei cinema di paese rafforza l'esperienza della nuova compagnia, favorita anche dal non dover più disporre di contributi di attori e aiutanti esterni alla famiglia. Col tempo si rinnovano la struttura teatrale e il mezzo di trasporto (prima una roulotte, quindi un "vero" furgone), si perfezionano il repertorio e l'organizzazione pubblicitaria. "Negli anni Cinquanta – ricorda Stefano – bastava andare in giro con il furgone e gli altoparlanti, che erano i primi, e si destava una certa curiosità, la gente si voltava a vedere questa macchina che parlava e illustrava lo spettacolo. E poi accorreva". Gran parte di questo sforzo di adeguamento al nuovo teatro si deve a Romeo e alla sua capacità di mettersi all'altezza delle nuove esigenze e di superare i problemi via via incontrati. Un esempio per tutti: presentandosi la necessità di amplificare le voci dello spettacolo – e non essendo possibile raccogliere con semplici microfoni fissi le emissioni dei diversi operatori in movimento all'interno della baracca – egli inventò un microfono per così dire portatile, assicurato ad un casco che ogni manovratore aveva in capo, anticipando così, coi mezzi del tempo, l'uso degli attuali moderni microfoni senza filo.
Ma una domanda ritorna a questo punto: come sia stato possibile che un'esperienza così radicata e in qualche modo "chiusa" come quella del teatro drammatico sia stata soppiantata, di netto, da quella di un altro genere come il teatro di figura, sia pure contiguo, ma così esclusivo nei propri processi di produzione e proposta spettacolare. E come questo repentino mutamento non abbia prodotto conflitti, problemi di rigetto, delusioni. Di ciò si è già parlato in precedenza: i Tenca vanno ad aggiungersi, in questo, alla lunga schiera di artisti di strada che la necessità indusse a cambiamenti di genere, facilitati dal grande potere unificante della *piazza*, quanto a repertori, tipo di pubblico, dinamiche di presentazione dello spettacolo. Ma essi ebbero un motivo in più, che i due teatri necessariamente investiva: nel teatro di burattini, infatti, introdussero un potente argomento di continuità, portato dalla capacità di drammatizzazione dei testi di partenza, dall'esperienza attorale, insomma dalla "sapienza" teatrale. Una conferma la fornisce lo stesso Stefano, da protagonista di quella scelta, quando afferma che alle difficoltà della transizione si poté ovviare "grazie alla recitazione e al nostro modo di trasformare i burattini sul palco in attori". Affermazione subito completata da un'altra, che depone a favore di una

piena assunzione del nuovo mestiere: "solo chi è ignorante, chi non sa, può definire pezzi di legno burattini e marionette".
Il repertorio del "nuovo teatro" necessariamente dev'essere riadattato. Accanto alla riduzione di soggetti disneyani e alle favole (*La bella addormentata nel bosco, Il gatto con gli stivali*, ecc.), si introducono lavori fantastici come *Meneghino e il drago* o *Il mago della grande foresta*. Romeo non cessa di mettere in azione la propria vena creativa, per tanti anni allenata sui soggetti shakespeariani e, ad esempio, nel periodo dei primi lanci spaziali, azzarda un *Meneghino sulla luna*. Ma anche molti titoli dell'antico repertorio transitano nel teatro di burattini. Nino, collegiale, che ogni anno va a trascorrere le vacanze nelle valli bresciane o bergamasche raggiungendo la compagnia, ricorda classici quali *La spada magica* o il *Don Giovanni*. Egli non partecipa direttamente allo spettacolo, ma si rende utile alla cassa, o nella fase di montaggio e smontaggio della struttura. A lui, il più giovane, e anche quello meno coinvolto della compagnia, il teatro ha comunque lasciato molto: in collegio ha allestito una compagnia teatrale che, guarda caso, mette in scena farse da lui trascritte, proprio quelle che il padre Romeo ben si guardava dal recitare a copione; e quando si tratta di svolgere un tema d'italiano, la sua scrittura è così ricca e articolata che l'insegnante al primo impatto gli nega addirittura il voto, credendo si tratti di farina non del suo saccoÉ
La lunga avventura teatrale di Romeo Tenca si conclude nel 1962, anno della sua scomparsa. Stefano, faticosamente, accoglie il peso di una grande eredità, e prosegue l'attività di burattinaio. Acquisisce buona parte del fondo storico di Nino Gambarutti, a sua volta derivato da quello del padre Pietro e della madre Cesira Burzio (molte marionette poi riadattate in fantocci, e scenografie), acquista una quindicina di burattini dal lodigiano Enrico Vassura (un'altra cinquantina, il Vassura li venderà prima che egli si rifaccia vivo per completare l'acquisto), ne costruisce di propri, e riorganizza il teatro a misura dell'operatore solitario, preludendo ad una prassi operativa che nei decenni seguenti verrà assunta dalla gran parte dei burattinai di *giro*.
Stefano è ancor giovane, quando si trova solo ad affrontare l'esperienza teatrale (era nato a Cinisello Balsamo il 15 febbraio 1934). E fin dall'inizio della sua attività si cala nel mondo burattinesco appropriandosi delle tecniche e facendo propri i contenuti, i riferimenti storici. La sua scelta sulle maschere (Meneghino, Brighella e Gioppino), ad esempio, è legata alla funzione che queste hanno incarnato nei diversi territori, quelli che Stefano visita coi suoi spettacoli. "I bambini accorrono volentieri a vedere il mio Meneghino di Milano, un po' perché ci vado tutti gli anni e un po' perché ho saputo farmi pubblicità", racconta; ma il motivo sottinteso è anche un altro: che a Milano non c'è ormai più nessuno che porta il Meneghino, e quindi si tratta di riprendere, rinnovare una tradizione. "In molte scuole di Bergamo o Brescia – continua Stefano – se si domanda a un bambino come è fatto un burattino, qualche cosa risponde. A volte sono loro stessi, dopo uno spettacolo, a prepararne uno per conto loro, costruendo il teatro e i burattini e scrivendo i testi e le sceneggiature. Quando arriva il burattinaio, c'è entusiasmo, il burattinaio parla a questi bambini e dopo lo spettacolo apre il teatro e fa lezione sulla sua arte, una dimostrazione sulle tecniche di costruzione, di come vengono animati i burattini. E i bambini imparano e vengono educati al teatro". Discorso che vale anche per il pubblico di area emiliana, dove assai resistente è la tradizione burattinesca, ricca della storia delle maschere Fagiolino, Sandrone, Sganapino, Bargnocla.
Quanto alle province di Pavia e Piacenza, che pure diverranno costante territorio delle sue rappresentazioni, Stefano riscontra al contrario una desolante risposta a tutti i livelli: il pubblico non ha tradizione di alcuna maschera, gli enti pubblici e le istituzioni scolastiche intromettono mille impicci burocratici ai contratti con le compagnie, le comunità stesse sono disabituate a recepire perfino la martellante promozione pubblicitaria a suon di trombe acustiche.
Il metodo adottato da Stefano viene da lontano, e fondamentalmente riproduce lo *stile* di allestire lo spettacolo, che è, come ai tempi di Romeo e Paolo, "popolare", cioè rivolto ad un pubblico composito, "misto"; la drammatizzazione assume il colpo di scena, la battuta ad effetto, tipici del teatro d'attore, integrandoli nelle dinamiche del "piccolo teatro", dove prevalgono l'azione e il ritmo. Le marionette (o fantocci), d'altra parte, costrette per la propria struttura ad esporre in eterno la medesima espressione, vengono dotate di una carica attorale aggiunta, ma non intrapresa in modo generico: "ora, che una

intonazione sia più caricata perché un burattino non ha espressione di viso è un conto – dice infatti Stefano – ma anche questa intonazione deve essere fatta con arte e non devono mancare la sfumatura, la tonalità, la recitazione. Tolta la recitazione siamo bell'e rovinati".

I "burattini" (o "marionette", come indifferentemente lo stesso artista li definisce), in realtà, sono fantocci "mossi per mezzo di un bastone e due verghette di acciaio sottile per le braccia", dalla testa in lama o pasta di legno o in cartapesta, alti circa ottanta centimetri. Un tipo di pupazzo, insomma, che evoca quello in uso in area asiatica, e che – Stefano ci tiene a sottolinearlo – fu adottato in abbondanza dal grande Obraszov.

I testi sono per la maggior parte quelli a cui aveva messo mano il padre. Stefano preferisce, per i lavori nuovi (anche quando ispirati a vecchie storie), stendere abbozzi da usare come canovaccio: "perché in spettacolo vado a ruota libera, mi ripasso mentalmente la sceneggiatura, poi vado. Guai al burattinaio che lavora da solo se non va a ruota libera: difficilmente riesce a seguire il copione per filo e per segno e ad azionare contemporaneamente i pupazzi osservando il registratore che deve intervenire o uscire con la musica o un effetto di luce o una scena che deve salire o scendere oltre a fare tutte le voci. Tutto questo comporta un lavoro forse più grande che muovere i pupazzi". Così Stefano elenca il suo repertorio: *Don Giovanni Tenorio*, *Il convitato di pietra*, *Il Mago di Oz*, *I viaggi di Gulliver*, *La bella addormentata nel bosco*, *Mefistofele*, *I tre gobbi di Damasco*, *Biancaneve e i sette nani*, *L'orco delle caverne con Meneghino contro i draghi della grande foresta*, *La bella e la bestia*, *Il mago del vecchio maniero*, *La spada magica*, *Il gatto con gli stivali*, *Cenerentola*, *Cappuccetto rosso*. Inoltre, numeri di varietà musicale e, all'occasione, anche rappresentazioni per adulti: "si può fare anche un buon *Amleto*, per dire, oppure, non so, *Il conte di Montecristo* o anche *Rigoletto* o altri spettacoli perfino moderni (lavori di Brecht ecc.)". Si tratta, come si vede, di una curiosa combinazione di titoli tradizionali e favole esplicitamente dedicate al pubblico infantile, il quale è ormai diventato il principale referente dello spettacolo. Alle maschere, che spesso vengono inserite anche nei testi derivati dal teatro d'attore, si aggiungono mostri e nuovi personaggi fantastici, secondo i criteri che il teatro con figure inizia ad adottare a partire dagli anni Settanta.

Accanto a ciò, un'ambizione, un progetto di modernità:

> "Dunque, in futuro non si lavorerà più con le strutture tradizionali ma con un teatrino dotato di uno schermo su cui saranno proiettati vari colori a seconda delle scene, e invece degli scenari ci saranno degli spezzoni. Ad esempio, un bosco sarà ridotto a due o tre piante con un cespuglio, infilate nel supporto, in rilievo davanti allo schermo, e i burattini potranno anche girarci attorno; oppure una fontana e due colonne, a rappresentare la piazza; per il giardino, dei fiori di carta o plastica e dei cespugli di gommapiuma, sempre davanti allo schermo. Scompariranno il sipario, le arie e i fondali pitturati, resteranno solo le quinte. L'interno sarà più sofisticato perché serviranno più supporti per sostenere le marionette e questi spezzoni di scenografia"

Questo il sogno della "marionetta del futuro", la "fantomarionetta", nel quale introdurre nuove idee della figura e dell'allestimento, concepite per cercare di migliorare la suggestione scenica e, al contempo, razionalizzare e semplificare il lavoro del burattinaio solista. I colori, l'uso della luce, la scomparsa delle tradizionali scenografie, tutto fa presagire una prospettiva di lavoro, lo sviluppo di un progetto artistico.

La realtà, che il burattinaio affronta nell'ultima parte della testimonianza, è però amara, e lascia intendere che il sogno della marionetta dovrà rimanere tale, o perlomeno scontrarsi con le mille difficoltà quotidiane della vita raminga. I problemi sono quelli di un teatro che non ha saputo rinnovarsi, e per questo viene sempre meno preso in considerazione dai committenti, i cui luoghi di riferimento non sono cambiati (scuole, oratori, cinematografi), ma che non si affidano più al vecchio spettacolo di burattini e al contempo non osano ancora aderire a nuove proposte; altre difficoltà sono create da intralci ormai divenuti convenzionali (che si parli di compensi S.I.A.E. o di tasse per la pubblicità, di aumento delle spese di trasporto, ecc.), che logorano l'entusiasmo del piccolo operatore, demotivandolo e costringendolo ad abbassare le proprie richieste, il proprio ruolo sul mercato, le stesse opzioni creative.

Stefano combatte fino alla fine i suoi molteplici fantasmi: "Anch'io che sono anni che mi batto (É) ancora non mi sento a posto con me stesso, vorrei fare molto di più. La mia vita è nella roulotte, abituato a vivere lontano da casa. Mi sposto continuamente, giro da solo con la mia roulotte e coi miei spettacoli, spesso in posti dove non mi conosce nessuno. é questione d'abitudine, una vita un po' avventurosa, da pioniere del teatro". Lo spettro della chiusura lo insegue: "se nessuno ci aiuta – sono le ultime parole dell'intervista – il burattinaio è bell'e morto".

> "C'è stato un periodo in cui c'era un'attrice giovane con noi, capelli rossi, una chioma fulva, una gran bella ragazza, ed è stata fidanzata un paio d'anni con mio fratelloÉ e quando facevano *Giulietta e Romeo* ci davano dentro, proprio, non erano baci finti..."

Il racconto di Nino riproduce, di Stefano Tenca, una immagine giovanile, romantica, un po' estranea a quella che di lui si erano fatta in tempi recenti colleghi, famigliari, amici. Quella di un uomo estremamente concentrato sul proprio lavoro, nel quale era forse arrivato a scorgere l'ultima via di riparo da un mondo che serrava sempre più nell'isolamento la sua concezione aperta del teatro e dello spettacolo. I pochi amici, tra cui il collega burattinaio bergamasco Daniele Cortesi, ricordano un simile accanimento anche nel voler "dimenticare", lavorando appunto forsennatamente coi suoi burattini, la malattia che lo aveva aggredito. "Per lui il lavoro era tutto – ricorda Nino – era la sua vita; io scommetto che se avesse potuto vivere senza bisogno di soldi, avrebbe continuato a lavorare gratis per il suo piacere personale".
Con alcune memorie individuali vorrei concludere questo contributo in favore dei Tenca. Quella dell'amico Daniele Cortesi, che Stefano frequentò negli ultimi anni della sua vita, prodigandosi anche talvolta in aiuti concreti, come quando le acque del Po penetrarono implacabili negli scantinati di San Zenone; Daniele ci lascia la tragica immagine dell'apertura di quei grandi cassetti zeppi di copioni in gran parte sommersi, e delle antiche fotografie di Romeo e Paolo e del loro teatro (perfino dello zingaro in posa con il suo orso ammaestrato) che, al solo contatto con aria e luce, istantaneamente scoloriscono e scompaionoÉ E la memoria di Nino, che quei cassetti un giorno visitò, e nell'aprire a caso il copione di *Giulietta e Romeo* si sorprese dopo tanti anni a recitarne a memoria le battute, come riascoltando una voce famigliare dell'infanzia.
Per quanto mi riguarda, di Stefano ricordo un fugace incontro nella palestra delle scuole elementari di Santa Cristina, in provincia di Pavia, un giorno di dicembre del 1998; lui, infreddolito e indaffarato a sistemare i suoi fantocci, parlandomi non distolse mai lo sguardo (forse la mente) dal suo lavoro, lasciandomi alla fine un tenace velo di tristezza. Ma la sua voce, squillante entro l'involucro della segreteria telefonica, che spesso mi sorprese, dovendolo interpellare per qualche spettacolo o per uno scorcio di ricerca sui Vassura, ancora la risento. Una voce forte, aperta, positiva. Come quella d'un attore che sa che dovrà contare solo su se stesso, se vorrà far sentire la battuta anche all'ultimo spettatore dell'ultima fila.

Pietro Porta

(2 - fine. La prima parte è stata pubblicata nel n. 66 (98), gennaio-giugno 2004)

CONVERSAZIONI CON FORTUNATO SINDONI

di Mauro Geraci

Queste conversazioni col poeta-cantastorie Fortunato Sindoni costituiscono un ampio stralcio di una lezione-concerto organizzata lo scorso 18 Marzo 2005 dalla Cattedra di Storia delle Tradizioni Popolari della Facoltà di Scienze della Formazione dell'Università degli Studi di Messina, tenuta dal Prof. Mauro Geraci

"Prova a guardare" è il titolo che, con un'ottima sapienza di cantastorie, Fortunato Sindoni ha posto a uno dei suoi più importanti lavori discografici, ormai più di un ventennio fa. Oggi, però, non sarà Fortunato Sindoni a guardare ai movimenti studenteschi, a quelli contadini, alle storie degli emigranti narrate in quel disco. Oggi, una volta tanto, proveremo noi a guardare Fortunato Sindoni, la sua storia di cantastorie, la sua letteratura poetico-musicale, il suo impegno civile e sentimentale, la pratica di piazza così come da lui costruita negli anni. Per lo meno cercheremo di farlo assieme a lui, aiutandolo a superere batticuori e silenzi che irrompono quando proviamo a raccontare noi stessi, a calarci in una in una dimensione autoriflessiva, del resto amata tanto dai cantastorie quanto dagli antropologi, per la quale la storia ci appare come precipitato sfuggevole di punti di vista, sguardi incrociati, ricordi tronchi e affastellati. Io solleciterò soltanto conversazioni in cui Fortunato, assieme a voi studenti, rifletterà sui suoi trascorsi universitari, sull'esperienza d'insegnamento, sui primi gusti musicali legati alla canzone angloamericana, sugli esordi da musicista in Germania, sui primi contatti coi cantastorie in Sicilia, come sulle ballate e altri aspetti della sua odierna attività, tanto ampia e rigogliosa quanto spesso non trattata col dovuto risalto. Opera poetica rispetto alla quale intendiamo, appunto, saldare un debito; anche se con Sindoni è, in genere, la modernità popolare dei cantastorie ad essere stata in blocco trascurata da studiosi caparbiamente rivolti a conservare, ricostruire, raccogliere, salvare dall'oblio e dalle macchine globalizzanti il "sano", "puro", "autentico", "essenziale" folklore "della tradizione orale contadina". Forse ci voleva internet e le telecomunicazioni planetarie per far capire agli studiosi che il mondo non si ferma e non si può fermare; che il culto delle nostre cosiddette tradizioni popolari, ieri come soprattutto oggi, può essere strumentale a bieche politiche regionaliste, leghiste come a regimi costruiti sul nazionalismo che, certo, non ci mettono in buona sintonia col resto del mondo.

L'esperienza di Sindoni, al contrario, continua a rappresentare quanto di più vivo, creativo, attuale, aperto ci possa essere in una temperie storico-culturale che, sin dal dopoguerra, vide già i cantastorie mescolare la canzone narrativa di tradizione orale con quella importata dagli americani, con quella italiana e napoletana, attraverso la radio, la televisione, il cinema e i mass media, avanzando le nuove istanze dell'antimafia, quelle sindacali di operai, emigranti e contadini alle quali Sindoni, dopo la storica ballata sull'uccisione del sindacalista Pio La Torre, continua a dar voce progettando una futura canzone su Carmine Battaglia, il sindacalista di Tusa (Messina) su cui scrisse Vincenzo Consolo. Del resto, sostituendo già negli anni Settanta i cartelloni (di cui per altro fa ancora grande uso negli spettacoli) con la proiezione di diapositive, Sindoni ha dato un notevole contributo a quella sperimentazione tecnologica da sempre connessa al mestiere di cantastorie (famoso l'elogio del microfono e dell'altoparlante-valigia fatto dal cantastorie Vito Santangelo nella sua autobiografia in corso di pubblicazione, come anche i siti internet che oggi sono tappa obbligata dei nuovi cantastorie). Amore per la tecnologia del suono e dell'immagine che oggi lo vede girare per le strade addirittura con due macchi-

ne fotografiche e una telecamera digitali, alla ricerca di visioni di fatti già cantati o da cantare.
Il movimento studentesco, come le folk songs che ne veicolarono le idee di rinnovamento, costituiscono un altro capitolo decisivo nella formazione del cantastorie Sindoni. Un movimento – ironicamente evocato dal noto film Totò Peppino e la Malafemmina - che portò gli studenti del sud e del nord a unirsi per aprire la strada alle più grandi rivoluzioni sociali e culturali del nostro Paese. Con gli studenti il siciliano Sindoni canta Woody Guthrie, Pete Seeger, Leadbelly, Missisipi John Hurt fino a Bob Dylan e Joan Baez. Musiche e temi, al centro della vita artistica e umana di Fortunato che, provocatoriamente, testimoniano quanto i cantastorie, per quanto nati in Sicilia o in Toscana o Emilia-Romagna, non possano mai essere considerati siciliani, toscani, emiliani, romagnoli o quant'altro. I cantastorie, come scriveva Leonardo Sciascia introducendo il libro Io faccio il poeta di Ignazio Buttitta, sono una voce popolare universale; sono autori di ballate fatte per essere diffuse con voci, chitarre, microfoni, diapositive, televisioni e siti internet in una piazza che, anche quando fisicamente dislocata in Australia o nel paesino siciliano di campagna, si fa piazza universale, popolata di opinioni diverse per quanti sono gli uomini, le donne, i bambini, i preti, i comunisti, i fascisti, i turisti, gli invasori, i paesani, i colleghi, i commercianti che, in un flusso ininterrotto, continuano a popolarla. Quanto più variegata e dialettica è la piazza, tanto più lo spettacolo del cantastorie raggiunge il suo obiettivo principale: riesporre le storie che ci riguardano tutti alla riflessione di un'inesauribile critica popolare coltivata di piazza in piazza. E ciò spiega non solo la varietà dei circuiti culturali frequentati dai cantastorie – dalle università alle sagre paesane, dagli istituti di cultura all'estero alle televisioni ecc.. -, ma anche le varietà linguistiche impiegate nella composizione poetica. Sindoni, ad esempio, spesso non scrive in dialetto ma in italiano, ed è autore di moltissime ballate in inglese, da "Don't say goodbay to Sigonella" cantata in Sicilia, a Comiso, negli anni delle manifestazioni pacifiste per il disarmo fino a "To Rocco Bernabei", in cui dà voce alle ultime parole pronunciate in America dal condannato a morte Rocco Bernabei prima che oggi, ad anni di distanza dall'esecuzione, venisse riconosciuto innocente. Sono questi, qui ricapitalati a scopo introduttivo, solo alcuni tratti di quella articolata dimensione di mezzo che studiosi come D'Ancona, Toschi, Carpitella, Leydi, Buttitta hanno unanimemente riconosciuto chiave di comprensione della grande opera d'intermediazione socioculturale che Fortunato e altri cantastorie continuano a svolgere.

* * *

Fortunato, cominciamo dall'inizio. Qual è stato il tuo primo rapporto con la musica? Cosa ascoltavi da bambino?

Intanto ti ringrazio assieme agli studenti per avermi dato l'opportunità di ritornare all'università, fatto che, come accennavi, non è nuovo per noi cantastorie. Per mostrarla agli studenti ho, per esempio, portato la locandina di uno spettacolo che nel 1987 ho fatto alla Sorbone di Parigi, alla Cité Université, e che s'intitolava La Sicile entre poésie et réalité par Fortunato Sindoni – La Sicile d'hier et d'aujour d'hui par un "cantastorie" qui en chante les événements et invite a una prise de conscience. Un titolo che scolpisce quanto dicevi circa l'impegno dei cantastorie e che, non a caso, coincide col sottotitolo del tuo libro – poesia e realtà nella cultura popolare del Sud – e, perfino, col titolo del mio primo lavoro discografico Realtà e poesia. Per noi cantastorie, infatti la poesia è sempre tentativo di cogliere la realtà e la realtà esiste soltanto perchè può essere raccontata in poesia. Ti ringrazio, quindi, per avermi invitato e ringrazio tutti voi che siete qui.
Cosa ascoltavo da bambino. Innanzi tutto devo dire che io sono nato nel 1950 a Barcellona Pozzo di Gotto, vicino Messina, e sono figlio di un ottantenne. Prima che io nascessi mio padre ha lavorato in America, nelle fabbriche, dov'è stato diversi anni. E dall'America portò un grammofono; allora la

musica, nel dopoguerra, non era fruibile in modo molto facile, per cui mio padre aveva portato oltre al grammofono molti dischi a 78 giri che io cominciavo ad ascolare. Ricordo che molti di questi erano di musica operistica quindi difficili per un bambino. Però, siccome mio padre era già in America nei primissimi anni del Novecento, assieme ai dischi di musica operistica aveva portato anche dischi di musicisti siciliani e napoletani emigrati, di cui in America c'era già un fiorente mercato. Erano dischi prodotti in America da e per gli emigranti, fatti di musiche e canzoni, con l'accompagnamento di orchestrine a plettro, che dovevano evocare l'unione con la terra nativa; dischi che, tra l'altro, oggi sono stati spesso ristampati e studiati, ad esempio, da Roberto Leydi.
Questa era la musica che ascoltavo da ragazzino. Fin a quando, negli anni Sessanta, verso i dieci anni, comincio a strimpellare un po' la chitarra. Nel '69, subito dopo il diploma preso all'istituto commerciale di Barcellona e prima di iscrivermi all'università nella Facoltà di lingue, decisi di prendermi, per così dire, un anno sabatico. Decisi, cioè, di andare in Germania a lavorare e a suonare con un piccolo complesso. In Germania sono rimasto circa due anni, suonando nel complessino (in tedesco Kapelle) di un certo Turi Alberti che, ricordo, poi chiamammo I Diavoli Azzurri. Suonavamo vari tipi di musica, dal jazz molto semplificato alla musica leggera, dalla canzone napoletana e italiana ai ballabili. Insomma è lì che mi sono fatto le ossa sulla chitarra e sul basso. Suonavamo nei locali notturni, a volte in locali gestiti da italiani, musiche diverse a seconda del pubblico; ricordo a Bad Kreuznach, vicino Mannheim, il locale Bella Napoli, come anche i locali nei dintorni di Heidelberg dove spesso dovevamo fare solo musica americana perchè la sera venivano gli americani che lavoravano nelle vicine basi militari. Ancora, però, non scrivevo nulla.

Da chi era composto il gruppo?

Era un complessino non solo di barcellonesi; spesso i musicisti cambiavano. A un certo punto venne a mancare il chitarrista e quindi chiamarono me che tra l'altro suonavo anche il basso, e là cominciai anche a cantare nonostante non fossi una grande cima come cantante. Questo è uno dei motivi che, a livello inconscio, mi ha spinto a fare il cantastorie, mestiere per il quale non serve una grande voce impostata come nella lirica, ma la forza comunicativa della poetica, della recitazione, della gestualità, dello sguardo, delle immagini. Ricordo, allora, che la prima canzone che cantai è stata "Lo straniero"di George Moustaki in tedesco, insomma "Le mé tèque", quella che fa con questa faccia da straniero... che era molto famosa in quegli anni. Poi cantai "La canzone dell'amore perduto" di Fabrizio De Andrè, accompagnandomi con l'armonica a bocca che nel frattempo avevo studiato.

Insomma è come se I Diavoli Azzurri ti avessero aperto la porta al mondo della canzone. Del resto anche Orazio Strano, Paolo Garofalo e Vito Santangelo cominciano suonando in piccoli complessini "leggeri", facendo le cosiddette "postegge" insieme ai canzonettisti ambulanti. L'esordio che, però, altri cantastorie hanno trovato nella canzone napoletana - Santangelo, ad esempio, debuttò a Paternò cantando Incantatella e Malafemmina, o altre canzoni riprese in forma parodica per raccontare piccole storie locali – per te è stata non solo la canzone d'autore francese e italiana ma, soprattutto, la folk music americana. Come avvenne quest'incontro?

E' vero. Tra l'altro anche Orazio Strano e altri hanno avuto a che fare con la canzone leggera, con la radio e la televisione, col cinema: ad esempio il film "Toro scatenato" di Martin Scorsese, mi pare uscito alla fine degli anni Sessanta, ha come pezzo della colonna sonora una storia cantata da Orazio Strano. Io, invece, più o meno nello stesso periodo, cominciai a studiare, a leggere, a conoscere la folk music americana. E ciò perchè in Germania maturai una forma di consapevolezza politica attraverso persone che mi introdussero non solo a questo tipo di cultura musicale. La protest song americana, più

della canzone d'autore italiana, aveva infatti la forza dirompente di esaltare e sviscerare il senso delle parole attraverso musiche paradossalmente semplici, indagatorie, secondo tecniche simili a quelle dei cantastorie siciliani con cui entrerò in contatto successivamente. Era il caso del grande folk singer Pete Seeger che cantava la famosa "We shall over come".
Tu una volta ha scritto, da qualche parte, che fra i cantastorie l'unico che sa scrivere la musica sono io, anche se la scrivo come la potrebbe scrivere un bambino di sette otto anni... quindi immaginatevi che basi di teoria musicale che ho! Tuttavia, per i cantastorie come per i folk singer americani, non servono motivi molto elaborati, anzi tutt'altro; servono motivi funzionali alla logica di trasmettere qualcosa in quei pochi minuti in cui riesci a entrare in sintonia con la gente che ti ascolta. In questo senso, il personaggio che mi ha fatto sballare di testa è stato Woody Guthrie che, nell'America degli anni Trenta, faceva ne più ne meno quello che fa un cantastorie. Andava – come ad esempio abbiamo fatto noi sabato scorso a Messina, dove abbiamo cantato il mio "Contrasto tra il potente e il pescatore" in una bella manifestazione contro la costruzione del ponte sullo Stretto - alle menifestazione politiche e lì cantava i drammi dei contadini nelle piantagioni di cotone e di pesche, le pesantezze della condizione degli emigranti e via dicendo. Lui, come si dice, era un hobo, uno di quei vagabondi che giravano da un accampamento all'altro, da un posto di lavoro all'altro, da una piantagione all'altra. Sua è, ad esempio, la bellissima ballata Grapes of plenty. Un movimento, questo degli hobo, che ci ricorda Keruac come il film Furore che lo rappresenta come l'origine del futuro movimento del New Deal. Guthrie andava nelle manifestazioni, prendeva un fatto specifico che aveva per protagonisti quelle stesse persone per le quali lui cantava e lo cantava con una musicalità basata sul finger piking e sul hammering go on, due tecniche chitarristiche poi riprese, attraverso Dylan, dai nostri cantautori. Pete Seeger fu invece un punto d'unione tra l'artista hobo come Guthrie e la borghesia di New York che ripropose in forme più commerciali le canzoni di questi autori come Woody Guthrie, Leadbelly ecc. Per arrivare poi a Joan Baez e Bob Dylan di cui Blowing in the wind divenne una specie di inno del movimento studentesco.

Puoi raccontarci più in particolare come arrivasti a conoscere il mondo dei cantastorie siciliani, tu che, come hai detto, venivi dalla canzone leggera e dalla protest song americana?

E' un passaggio da ricollegare agli anni dell'università. Nel '70 m'iscrissi alla Facoltà di Lingue dell'Università di Messina, dove cominciai anch'io a studiare le mie belle materie di Storia delle Tradizioni Popolari col professore Aurelio Rigoli. Non è che ne fossi particolarmente entusiasta ma quegli studi finirono per aumentare la mia curiosità nei confronti della cultura popolare, da quella americana a quella siciliana. Divenne una specie di secondo lavoro. Smisi di suonare con i complessini e da solo iniziai a studiare gli "Annali" del Museo Pitrè con i primi scritti di Antonino Buttitta sui cantastorie; quindi il Corpus di musiche popolari siciliane di Alberto Favara che costituiva un grande passo in avanti rispetto alle raccolte di canti popolari siciliani che, nell'Ottocento, avevano fatto Vigo, Salomone Marino, Pitrè, Mastrigli.

Infatti, la tua casa è una vera e propria biblioteca nella quale moltissimi libri sono di antropologia cultuale, di storia delle tradizioni popolari, di etnomusicologia. Tuttavia, a qualche livello, coglievi una grande contraddizione: da un lato la cultura popolare moderna che si legava agli emigranti, ai folk singer, ai cantastorie, al boom discografico come alle battaglie sindacali e politiche dei ceti subalterni; dall'altro un Rigoli che incarnava quel modello di folklore filologico arcaico, museografico, attento solo alle tradizioni orali contadine... tutti i tumultuosi movimenti di idee musicali cui tu eri attentissimo non trovavano spazio nella concezione di "cultura popolare" che ti insegnavano all'università. E, quindi, se da un lato studiavi i folkloristi dell'Ottocento, dall'altro continuavi a

seguire i movimenti della canzone americana, dal country al rock, avvicinandoti contemporaneamente ai cantastorie. Allora ti chederei di ricostruire attentamente questo rapporto tra il Fortunato Sindoni studente, che si riproponeva a Londra e in Germania come folk singer col finger picking, e l'universitario che, studiando in Sicilia, scopre i cantastorie.

Questo è vero e va aggiunto al fatto che in quel periodo cominciai a girare molto fuori dalla Sicilia. Un po' snobbisticamente, prendevo l'autostrtada da Barcellona e a furia di passaggi arrivavo a Parigi, a Londra, in Germania. L'ho fatto per diversi anni e tutto questo mi metteva a contatto diretto con la gente, coi loro problemi, le loro battaglie e quindi il mio sguardo non era uno sguardo estraneo ma dentro le cose, per poterle poi descrivere attraverso questo mio mezzo di comunicazione che mi ero scelto che mettava insieme musica e parole. A Parigi ebbi modo di conoscere bene anche la canzone francese, in particolare quella di George Brassens, poeta che sentivo molto vicino ai cantastorie. Tra l'altro Brassens veniva cantato allora da De Andrè che a me piaceva molto. De Andrè ha cominciato cantando canzoni di Brassens come Il Gorilla, utilizzando il tre quarti, la mazurka, il due quarti o il sei ottavi, delle musiche semplici come quelle dei cantastorie che De Andrè poi ha sviluppato in altre sue canzoni come, ad esempio, "La città vecchia".
Dopo questa intensa fase di viaggi, tornato in Sicilia più o meno definitivamente, a Portosalvo vicino Barcellona dove tuttora abito coi miei cani, ebbi la fortuna di conoscere il primo vero e proprio cantastorie, Turiddu Bella, il poeta di Orazio Strano, l'autore della famosa storia di Turi Giulianu, re di li briganti. Bella, in una produzione davverso sconfinata, usava un siciliano letterario in cui adoperava le tecniche espressive dei cantastorie, i proverbi, i modi di dire. Tra l'altro sono stato contento di ricevere, nel 2004, il Premio Turiddu Bella da parte del Centro Studi di Siracusa, diretto dalla figlia del poeta. Il premio mi è stato dato per la storia Dorit & Hassan, ma ne parlerò più avanti.
Intanto, in questo periodo comincio anche io a scrivere in italiano, canzoni e ballate come "Morto un papa", "La vita è", "Piazza del popolo" che poi confluirono nel mio primo disco "Prova a guardare". Un disco che rifletteva il mio intento di viaggiatore, quello di una persona che si mette in modo critico rispetto alla vita e prova ad analizzarne determinati punti che sembrano fermi, quindi la chiesa, il capitalismo, il sesso e il matrimonio, insomma tutto quello che allora voleva dare agli uomini e alle donne sicurezze, certezze assolute. Con Prova a gaardare comincio a frequentare Turiddu Bella, i raduni dei cantastorie. Siamo alla fine del '70 in cui ebbi la fortuna di conoscere Ignazio Buttitta, Rosa Balistreri, Ciccio Busacca, tranne Orazio Strano di cui però conosco bene il figlio Leonardo che è la copia sputata del padre. E iniziai a fare spettacoli con tutti questi cantastorie. Soprattutto con Buttitta, con cui negli anni Ottanta abbiamo fatto coppia fissa, girando l'Italia, la Svizzera, l'Austria, la Germania... ancora ho conservati tutti i manifesti e le locandine. Andavamo a fare spettacolo nelle Case d'Italia, nei licei, nei cenrti studi italiani, negli istituti italiani di cultura dove ci rapportavamo alla Sicilia che viveva fuori.

Turiddu Bella, Ciccio Busacca, Ignazio Buttitta come li hai conosciuti? Ricostruiamo più dettagliatamente il passaggio da folk singer a cantastorie.

Ricordo benissimo il primo incontro con Turiddu Bella, a Torino, in occasione di uno spettacolo in cui ci trovammo assieme. Prima c'eravamo sentiti per telefono e già come cantastorie avevo fatto diversi spettacoli in giro. A Torino presentai buona parte delle mie ballate di "Prova a guardare" e mi resi subito conto che per gli altri cantastorie anziani io ero "americanizzato", "modernizzato", anche se loro non si rendevano conto che, quando erano giovani, nel dopoguerra, avevano fatto anche loro simili opere di modernizzazione accostandosi al mondo della canzone italiana, napoletana, ai repertori macchiettistici del cabaret e dei café chantant. Tra le altre cose cantai "Morto un papa si fa un altro

papa" che scrissi quando morì Paolo VI. Immaginatevi le reazioni, perchè con uno stile musicale all'"americana" sull'impronta delle protest song, io facevo notare che di fronte alla morte un papa e l'ultimo ubriaco sono uguali; era, infatti, la storia di un ubriaco messo in prigione perchè il giorno della morte del papa s'era messo a cantare a voce alta l'"innocente" proverbio "Morto un papa si fa un altro papa". La storia, poi, finiva con i versi "forse sbaglio ma dentro il Vaticano/il cristianesimo è molto lontano".
A contatto con Bella, allora presidente della delegazione siciliana dell'A.I.CA., entrai più a stretto contatto con i cantastorie italiani partecipando ai vari raduni annuali. Oggi oltre all'A.I.CA. c'è l'associazione "Il Mondo dei Cantastorie", che abbiamo fondato assieme, di cui mi onoro di essere presidente. Per Bella, però, io costituivo un problema in quanto non ero e non sono "Amico con tutti", così come recitava il motto dell'A.I.CA.. Io cantavo ballate per denunciare la mafia, il malgoverno, la pressante e silenziosa connivenza della chiesa... capite bene che Bella era molto cattolico, un po' conservatore, la sua poetica sapeva attenersi perfettamente al motto "Amici con tutti".

Ma con "Amici con tutti", come anche con la" Tessera dell'Amicizia", l'A.I.CA. voleva giustamente invitare al rispetto del pensiero altrui, alla curiosità per i vari modi di pensare e agire, per le contraddizioni morali che sempre hanno affascinato i cantastorie, dai bankelsanger della Germania medievale ai trovatori, fino a Brecht e ai cantastorie di oggi, non certo alla conservazione di una morale ortodossa e conservatrice.

Sta di fatto che con questo tipo di proposte musicali creai scompiglio ma venni accettato ugualmente e partecipai a moltissimi raduni, come alle Sagre nazionali dei cantastorie che ancora si svolgono ogni anno a Sant'Arcangelo di Romagna. Ed è proprio grazie a questa accoglienza che mi convinsi sempre di più, conoscendo Buttitta, Bella, Santangelo, leggendo le loro poesie, a saltare dalla parte dei cantastorie. Così cominciai anch'io a scrivere delle storie perchè, in fondo, fino ai primi anni Ottanta con "Prova a guardare" e "Musica e realtà" avevo scritto solo ballate. E anche una delle mie prime storie, quella del "Califfu di Cuccubeddu", risentiva molto dello stile della ballata. Raccontava di un siciliano di Sant'Agata di Militello che conviveva con sette mogli in una baracca dov'era riuscito a costruirsi una famiglia allargata, poligamica, con tantissimi figli vari, insomma un vero e proprio harem. Mi ricordo che era un personaggio incredibile, credo viva ancora, e su di lui volevano fare un film; addirittura qualche anno fa, durante un'occupazione delle case popolari, lui ne occupò due tanto che il sindaco gli disse: "va bene l'occupazione ma dui picchì?", e lui rispose, "sinnacu c'haju a fari, cu tutta sta famigghia chi haju...". Aveva venticinque figli l'ultima volta che li ho contati. Le mie prime storie, come appunto questa del Califfo, erano ancora brevi, duravano sei sette minuti. Negli spettacoli, tra una storia e l'altra, spesso capitava di cantare ancora delle canzoni popolari, come quelle che cantava Rosa Balistreri o, a volte, Ciccio Busacca. Soprattutto grazie alla conoscenza di Ignazio Buttitta cominciai a interessarmi alle storie, quindi alla rima incatenata ('ncruccata), agli endecasillabili, all'ottava siciliana e via dicendo. Prima pensavo molto di più alla musica, a una musicalità quasi distaccata dal testo, ora invece cercavo di fare quello che tutti quanti gli studiosi chiamano il poeta-cantastorie, che sa mettere a frutto le tecniche apprese da Buttitta, Busacca, Santangelo e altri grandi cantastorie che ho frequentato. In quegli anni, tra l'altro, a Barcellona ho avuto il piacere di organizzare, in collaborazione con l'associazione "Corda Frates" tre rassegne di cantastorie dove, dall'85 al 90, ho invitato tutti i cantastorie, da Lorenzo De Antiquis a Nino Busacca, da Vito Santangelo a Franco Trincale.

Come funzionavano, in linea di massima, questi raduni di cantastorie, come quello che ancora oggi si fa ogni 11 novembre a Sant'Argangelo di Romagna?

I cantastorie d'Italia vengono invitati a cantare le loro ballate più recenti, a ruota, per un quarto d'ora ciascuno. E sono momenti di incontro, di emulazione, di scambio di opinione dove ognuno fa a gara a fare sentire le proprie ultime storie sulle cronache più recenti. Ti ricordi, mi pare nel '99, quando a Sant'Arcangelo eri invitato anche tu? Io avevo scritto una storia sull'uccisione mafiosa di Antonio Musolino, un calabrese innocente, ucciso pochi giorni prima per motivi di racket. Ero contento perchè ero sicuro di avere la ballata più recente. Invece che succede? La stessa notte a Foggia non ti crolla un palazzo facendo un sacco di morti? Io però ero convinto di avere la storia più aggiornata, forse neppure sapevo del fatto di Foggia perchè dormivo in albergo e poi per la stanchezza mi sono addormentato, soddisfatto di avere questa ultima mia storia che avrei cantato l'indomani. Invece, ti ricordi, sei arrivato tu, che avevi sentito il fatto e in treno, la mattina stessa, avevi scritto "Foggia 1999" sul palazzo crollato! E mi hai fregato! Questo capita quando fai il cantastorie, quando sei così attento alla più piccola attualità che magari i giornali trattano con trafiletti invisibili. Un'altra volta, per esempio, io con Trincale e Ciccio Rinzino, abbiamo scritto una storia su Cremonini, uno dei più grossi commercianti di carni che si era arricchito in modo dubbio da un momento all'altro, e questo è stato bello perchè l'abbiamo fatta in tre, uno che cantava e due che scrivevano, alternandoci. Dopo un'ora di spettacolo Trincale cantò la canzone e abbiamo fatto vedere come i cantastorie sono in grado di comporre parole e musiche da un momento all'altro. Perchè noi cantastorie, credo, siamo gli unici che riusciamo a scrivere una cosa ad hoc, per quella situazione, magari dieci minuti prima di cantare e senza scadere nella banalità. Il repertorio in un cantastorie deve cambiare sempre, in continuazione, non deve mai essere teatralizzato in un copione fisso, come anche l'abbigliamento dei cantastorie non deve essere standardizzato come quello di certi cantautori e cantanti di musica etnica che sembrano fatti con lo stampo, orecchini, codini, vestiti trasandati e orientaleggianti e, magari, l'indomani in doppio petto vanno a lavorare in banca o a Piazza Affari. A Messina, ti ricordi, alla scorsa manifestazione contro il ponte c'erano non più di venti persone che sentivano quel complessino che suonava la tarantella, la pizzica salentina in forma rock come va di moda oggi; quando abbiamo cominciato noi col "Contrasto tra il potente e il pescatore" di colpo c'erano più di mille persone, proprio perchè la gente vuole sentire parlare dei problemi reali, non può andare a una manifestazione di protesta e mettersi a ballare la tarantella con l'orecchino e il codino. Da qui l'inizio del "Contrasto tra il musulmano e il cristiano" che, come ti ricordi, ho scritto io di proposito:

"Li cantastorii ca' ora 'scutati,
spirannu sempri ca' vi stati cheti,
non cantanu stornelli e sirinati
e mancu tarantelli pedi pedi.
Fatti d'ajeri e d'oggi 'ntrallazzati
c'hannu bisognu 'a vuci di pueti.
Cu li chitarri avanti a vui stannu
Giraci cu' Sindoni accuminciannu".

Ritorniamo al rapporto coi cantastorie e, in particolare, con Ignazio Buttitta con cui hai lavorato a lungo. Che piazza era quella idealizzata da Buttitta? Come vi organizzavate per cercare e fare gli spettacoli? Come giravate? Raccontaci un po' delle piazze che hai avuto la fortuna di condividere con questo grande poeta dei cantastorie siciliani.

Buttitta, mi ricordo, l'ho conosciuto personalmente durante una Festa del Primo Maggio dove lui recitava e io dovevo cantare. Prima di allora l'avevo appena incontrato nel '77 a Citta del Mare, a Terrasini vicino Palermo, in una manifestazione dove cantava anche Rosa Balistreri. Durante questa

festa del Primo Maggio comprendiamo, o meglio, lui comprende (perchè io di fronte a Buttitta mi inginocchiavo) che si poteva lavorare insieme; che si potevano fare degli spettacoli in cui io potevo funzionare da supporto musicale ai suoi recital. Lui capì che con le mie ballate moderne, sulla pace, sul disarmo, contro la mafia potevamo catturare un'ulteriore fetta di pubblico di quello già vastissimo che lui riusciva a raccogliere. Uno dei primi spettacoli che abbiamo fatto assieme, mi ricordo, è stato a Foggia. Lui venne a Barcellona e da lì col mio Ford Transit andammo a Foggia; lui viaggiava con una piccola valigetta con gli effetti personali e due valigioni enormi, tipo quelli di cartone che usavano gli emigranti nel dopoguerra, pieni pieni di libri che vendeva lui personalmente dove si trovava... io invece portavo le valigie e mi veniva il mal di schiena! Lui aveva un altissimo senso di sè, della sua forza poetica. Mi ricordo un'altra volta a Innsbruck disse a quelli che ci avevano invitato: "di ccà la storia passau luntano" perchè, fino a quel momento, non era passato lui che ora invece era colui che portava la Storia in quel paese. Sempre a Innsbruck, dove abbiamo fatto degli spettacoli per conto del Consolato e dell'Ambasciata italiana ci ospitarono in un bellissimo albergo; a un certo punto lui si accorse che nella porta della stanza accanto alla sua c'era affissa una targhetta dove si diceva che lì aveva dormito Goethe. Subito mi costrinse a scendere sotto, anche se era tardi: "U diritturi dov'è..." Neanche si sforzava di parlare italiano: "Ma che c'è Ignazio? Che hai?". Pretende di chiamare il direttore per dirgli di mettere un'altra targa nella porta accanto perchè lì aveva dormito il poeta Buttitta! Abbiamo fatto molti spettacoli, giravamo per le piazze dove lui attaccava i poteri locali e nazionali assumendosi su di se le responsabilità. Ma a volte, come in "Parru cu tia", lui se la prendeva anche coi contadini che dormivano e non protestavano contro i feudatari. L'andare contro il potere di Buttitta corrisponde un po' al tema del "Lamento di un servo", un canto del 1856 per aver raccolto il quale il folklorista Lionardo Vigo si vide censurata la sua "Raccolta amplissima di canti popolari siciliani". Quando canto questo "Lamento" penso sempre Buttitta:

"Un servu tempu fa di chista chiazza
'ccussì prjava Cristu e ci dicia:
'Signuri lu patruni mi strapazza,
mi tratta comu un cani di la via,
tuttu si pigghia cu la sò manazza,
la vita dici chi mancu è di mia,
s'iu mi lagnu cchiù peju 'amminazza,
cu ferru mi castiga a prigiunia
unn'iu ti preju chista malarazza
distruggitila vui Cristu pi mia!'"

Come risponde il Cristo:

"E tu forsi chi c'haj ciunchi li vrazza?
O puru l'haj nchiuvati comu a mia?
Cu voli la giustizia si la fazza
ne speri c'autru la fazza pi tia,
s'iddu si omu e non si testa pazza
a tia approfittu sta sintenzia mia,
iu nun saria supra 'sta cruciazza
s'avissi fattu quantu dicu a tia,
unn'iu ti dicu chista malarazza
distruggila tu e non fari comu a mia!"

I poeti come Buttitta avevano proprio la funzione di stimolare la dialettica ma anche una riflessione pubblica sul ruolo che ha o che dovrebbe avere il potere, i mass media, le istituzioni. Buttitta non cantava ma recitava, scriveva e dava i suoi testi ai cantastorie come Santangelo e Busacca. Anch'io, dopo la morte di Buttitta avvenuta nel '97, ho fatto un cd intitolato Il poeta e il cantastorie - In viaggio con Ignazio Buttitta, in cui ho messo in musica, in forma di ballata, alcune sue straordinarie poesie che gli sentivo recitare in piazza. Penso a L'omini e l'armali, a Peppi Fava, alla Cantata contro la mafia e a Sapìa, scritta a ottant'anni passati, dove Buttitta ci fa riscoprire nell'amore la migliore via d'accesso alla morte.

"Sapia ca si chianci si si lassa u paisi,
si s'abbrucia la casa,
si non c'è libbirtà e la paci nto munnu;
sapia ca si chianci si si perdi l'onuri,
si n'affuga u duluri, si fa jornu
e nto letto c'è la matri ca mori,
ma non sapia ca si chianci p'amuri.

[...] Sapia ca si mori pi fami e malanni,
pi pesti e culera, anniati nto mari
e manciati di pisci,
sapia ca si mori sparati a tradimentu,
fucilati innucenti, mpinnuliati nta furca
e ammazzati in guerra,
ma non sapia ca si mori p'amuri".

In Austria, in Germania lui usava spesso recitare la "Lettera a una mamma tedesca", in cui si mette nei panni di un soldato italiano rientrato dalla guerra che, dopo anni, torna in Germania per farsi perdonare dalla madre di un soldato che aveva ucciso E' una poesia incredibile che fa vedere come nella poetica di Buttitta e di ogni cantastorie la biografia e l'autobiografia, il guardare gli altri e se stessi coesistono dialetticamente e da questa coorente dialettica nasce poesia e musica. La Lettera la recitava in perfetto siciliano, teatralizzando, mettendosi nei panni del soldato che ritorna e che dice: "Che ore sono? Le sette. A quest'ora chissà quanto ne avevo ammazzato..." e si metteva a piangere assieme alla gente che assisteva, gente che aveva capito il senso di quella Lettera senza aver capito una sola parola di siciliano. Tema del pianto che poi, come sai, trionfa nel famoso Trenu di lu Suli consacrato da Ciccio Busacca che piangeva a ogni recita.
Io ho lavorato per due anni interi con Buttitta. Lui aveva circa ottantacinque anni e io ero un po' preoccupato per la sua salute, per i lunghi viaggi che facevamo col mio Transit. Una volta in Austria avevamo un paio di spettacoli ma tra uno e l'altro c'erano un paio di giorni liberi. Proprio in quei giorni, a Roma, gli diedero un premio. Pensate, a ottantacinque anni, lui è salito da Palermo via nave con me fino a Genova da cui siamo andati a Innsbruck, non meno di dieci ore di macchina. Siamo arrivati, abbiamo fatto lo spettacolo e il giorno dopo già lui era sul treno per Roma da dove, una volta ritirato il premio, risalì subito per la Svizzera dove io, nel frattempo, ero arrivato col Transit per fare un altro spettacolo. Il giorno dopo ritornammo assieme col furgone ma lui volle passare a trovare il figlio in Toscana. Alla fine lui era fresco come una rosa e io un rottame!.

Passiamo adesso alla fase più recente della tua attività di cantastorie-insegnante. Laureato in lingue,

oltre a insegnare per supplenza presso licei e istituti del messinese, sei stato spesso inviato a svolgere laboratori teatrali (incentrati, soprattutto, sulla legalità e sulla lotta alla mafia) in diverse scuole. Per esempio, la riscrittura in chiave moderna del mito di Colapesce - in cui ad aiutare l'eroe magnogreco a sorreggere le colonne su cui poggia Trinacria, compaiono Carnevale, Rizzotto, Pio La Torre, Falcone, Borsellino, Fava e altre vittime della violenza mafiosa - è stata anche oggetto di una tesi di laurea presso l'Accademia d'Arte di Milano, in cui la laureanda, Silvia Simone, ha realizzato e discusso il cartellone della ballata. Nel 2003 sei stato chiamato anche presso la scuola elementare Guglielmo Marconi di Genova per svolgere un'opera di sostegno ai bambini disabili in collaborazione con l'associazione culturale SempliceMente. In questo caso, coinvolti nella progettazione di due brevi testi teatrali e della ballata Giocando giocando presentata ad Assisi e a Roma nel corso di un'udienza papale, la sperimentazione delle potenzialità espressive del cantastorie hanno costituito un supporto coordinato di strumenti per la narrazione e la mediazione della disabilità. Fino ad arrivare a Dorit & Hassan: una storia d'amore scritta, musicata e adattata per una grande rappresentazione teatrale realizzata dagli studenti del Liceo Scientifico Tecnologico I.t.i.s. "Nicolò Copernico" di Barcellona Pozzo di Gotto, con la partecipazione dell'unico teatro stabile dei pupi siciliani di Messina, quello fondato dai figli d'arte Gargano. La ballata, ispirata a un fatto di cronaca accaduto nel 2002 e tra l'altro vincitrice del Premio Turiddu Bella 2004, narra del tragico, contrastato amore tra la famosa scrittrice israeliana Dorit Rabibyan e il pittore palestinese Hassan Hourani. Un amore che i due vivono a dispetto dell'odio politico che semina sangue tra i loro popoli e paradossalmente interrotto, al ritorno nei loro paesi, da un destino crudele più d'ogni guerra, che vedrà Hassan morire annegato da vero eroe, cioè senza neppure un'arma addosso, nel tentativo di salvare dei ragazzi in procinto di affogare. A partire da queste esperienze dicci qualcosa del tuo attuale impegno di cantastorie?

Prima vorrei accennare al fatto cui tu facevi riferimento, ossia alla componente autobiografica nella poesia dei cantastorie; il fatto che tu vivi in prima persona esperienze che poi canti. Io penso che, dopo Buttitta, il mio principale impegno è stato prima quello di diventare voce del movimento per la pace, di partecipare giorno e notte alle lotte per il disarmo nelle basi missilistiche di Comiso e Sigonella, quello di militare in tutte le manifestazioni contro la mafia dove, ancora oggi, m'invitano sempre a cantare. A Comiso e a Sigonella, ad esempio, stavo là col famoso Ford Transit che lo chiamavano la "Bella di Notte" perchè tutti quanti volevano entrare là dentro, c'era chi portava materiale, ogni tanto buscavamo bastonate... ero il cantastorie del movimento pacifista. Ed è stato lì che mi sono rovinato la voce cantando fortissimo dalla mattina alla sera, dormendo pochissimo e male, in condizioni climatiche terribili. Tra una manifestazione e l'altra, poichè avevo bisogno di soldi, andavo a cappello, andavo a Vittoria, Scoglitti, nei mercati paesani, in posti dove c'era gente e cantavo in piazza per raccogliere soldi anche per il movimento pacifista e per comprarmi tutti i giornali; perchè noi cantastorie scriviamo solo dopo che ci siamo informati e documentati benissimo sui fatti. E' questa la differenza con i cantautori: anche Guccini ha scritto una canzone su Carlo Giuliani, il ragazzo ucciso al G8 di Genova, ma non è certo documentata e attenta come Pranzo al G8 che tu, mi ricordo, hai scritto all'indomani dei fatti, ispirandoti anche ai versi della spledida Litania genovese di Giorgio Caproni.
Oggi, alle manifestazioni contro il ponte, vado a cantare alle stesse persone che subiranno il ponte, come del resto hai fatto anche tu a Messina, all'incontro di Capo Faro di qualche mese fa. Poi voglio ricordare la mia esperienza come insegnante volontario nell'Ospedale Psichiatrico Criminale di Barcellona, dove ogni giorno, vivendo a contatto con la tristezza, la povertà, la miseria spesso morale di queste persone, apprendo altissime lezioni, di poesia e di realtà. Dentro l'ospedale criminale c'è un bel teatro dove i cantastorie, su mio invito, hanno sempre prestato la loro opera a titolo gratuito. Io lì ho organizzato con i ricoverati moltissimi spettacoli, tra cui uno sul Natale, sulle storie sacre, dove i ricoverati hanno lavorato alla composizione delle ballate, alla realizzazione dei cartelloni come all'in-

tera rappresentazione. Questo, forse, è stato il primo spettacolo in assoluto, fatto interamente da detenuti-ricoverati malati di mente rappresentato fuori da un ospedale, nel teatro dell'Istituto Salesiano di Barcellona. E' stata una esperienza importantissima che ha portato molti di loro a continuare a scrivere canzoni per proprio conto. Una di queste è stata perfino trasmessa varie volte dalla Rai; narrava la storia vera di un ricoverato che, pur avendo ormai ottenuto il diritto di essere dimesso, non potè uscire in quanto la sorella e i parenti si rifiutarono di accoglierlo nelle loro case.

Un'altra mia battaglia poetica è stata quella volta a denunciare le violenze che quotidianamente si compiono sulle donne. Ad esempio ho scritto Il galletto su un fatto accaduto a Barcelllona. Qualche anno fa c'era un galletto che cantava di notte e questo fece sì che i vicini portassero il caso al telegiornale e anche in tribunale. Io avevo bisogno di scrivere una ballata sulla violenza sulle donne, una ballata che denunciasse come la donna, non solo in occidente, fosse continuamente violentata. Lo spunto ironico me lo diede questo galletto, che diventa simbolo del machismo, la cui fine la paragonai alla fine che fece un altro galletto, quello del caso Bobbit! Ricordate? Quando la canto uso introdurla declamando alcuni numeri dell'emergenza mondiale: una donna su tre è picchiata, costretta al sesso o abusata in altri modi; 70% sono le donne vittime di omicidio; cinquecentomila in Europa le donne vittime di tratta o prostituzione; settecentomila in America i casi all'anno di violenza domestica; ogni 23 secondi in Sudafrica c'è una violenza sessuale sulla fascia d'età fra i dodici e i diciassette anni; 69.2% sono gli stupri sul totale delle violenze compiute; 15.000 le spose uccise in India – cosa che riguarda anche la tua ballata sui poveri Vishal e Sunu uccisi a diciotto anni dalle caste perchè contrarie al loro matrimonio amoroso –; mille i delitti d'onore in Pakistan. Insomma potrei continuare documentando una realtà che i cantastorie, dai tempi della Baronessa di Carini, a quelli delle tue ballate sull'omicidio di Marta Russo e Desirée Piovanelli, hanno contribuito a denunciare in modo eccezionale.

Fortunato Sindoni, concludiamo queste conversazioni ricordando uno dei momenti più intensi delle tue frequentazioni di piazza...

Avevo scritto la ballata sull'uccisione del sindacalista Pio La Torre e del suo autista Rosario Di Salvo, intitolata "2 Maggio '82"; ballata che poi pubblicai in un disco 45 giri e che divenne uno dei miei cavalli di battaglia. Ricordo che, poco dopo, un pastore valdese che era venuto a conoscenza di questa ballata m'invitò a Palermo per cantarla al quartiere Noce; il pastore, però, credo per non lasciarmi intimorire, non mi disse che tra i ragazzi c'erano i due figli dell'autista Di Salvo, morto anche lui nell'agguato mafioso. Io cominciai introducendo questa ballata e sottolineando l'eroismo di queste due persone che avevano sacrificato la loro vita per i diritti dei lavoratori e per contrastare le logiche mafiose. All'improvviso, in fondo all'auditorium dove stavo per cantare, vidi questi due ragazzi scoppiare a piangere, un pianto infinito, un pianto che evocava canto, che si trasformava in quello stesso canto che io stavo per iniziare. Quel giorno a cantare la ballata su Pio La Torre e Rosario Di Salvo eravamo almeno in tre.

(Fortunato Sindoni, via Amari 10, 98050 Barcellona (ME), tel. 090.9731446, 3406779552
E-mail: forsin@tiscalinet.it, Web.tiscali.it/cantastoriesindoni/)

Allo Spazio Iso-Rivolta di Bresso

La "Mostra InCantata" di Franco Trincale

Dal 22 ottobre eal 1 movembre, allo spazio Iso-Rivolta di via Vittorio Veneto 66, a Bresso, con il patrocinio della Provincia di Milano, Settore Beni Culturali e Arti Visive, il Comune di Bresso e l'Arci di Milano è stata allestita una delle più attese e particolari mostre che il nostro territorio ha ospitato fino ad oggi.

In esposizione non oggetti d'arte o cimeli da chiudere in teche di cristallo, bensì oggetti vivi come i cartelloni del cantastorie che consentono di rivivere e ricordare momenti di vita e di storia recente.

"Mostra InCantata" si compone di 50 cartelloni allegorici, acrilico su tela, di 2 metri per 1, disegnati e dipinti da Franco Trincale e dal pittore cartellonista bulgaro Boris Dimitrov, utilizzati durante gli spettacoli di piazza nei suoi oltre 40 anni di carriera.

I temi raffigurati si rifanno a episodi di cronaca, attualità, costume, dagli anni '50 fino ad oggi, affiancati dai testi delle ballate. Accattivanti e colorati cartelloni proposti al pubblico dal cantastorie siculo-milanese per le strade e nelle piazze di Milano che hanno allietato e fatto riflettere più di una generazione. Nel percorso sono inoltre esposti i collages composti per rivendicare spazi di espressione e di democrazia, per il lavoro di cantastorie nelle strade della città e le numerose testimonianze di interesse e simpatia e gli attestati di solidarietà che, da varie parti del mondo, hanno sempre accompagnato Franco Trincale nella sua attività artistica.

La sinergica collaborazione tra Provincia, Assessore Daniela Benelli, Arci di Milano, Geppino Materazzi, e il Sindaco del Comune di Bresso, Giuseppe Manni, ha permesso l'allestimento della mostra in uno spazio significativo e accogliente come quello del capannone del nascente "Museo Iso-Rivolta".

Per la riuscita di questo evento tutti si sono prodigati con entusiasmo per rendere omaggio a Franco Trincale e alla sua opera di divulgazione e di rinnovamento dell'arte di strada.

E' stato realizzato un catalogo con le immagini a colori dei cartelloni, il relativo testo della ballata e l'anno della composizione. Diversi i contributi di studiosi e giornalisti che a vario titolo hanno "dialogato", discusso e sostenuto Franco Trincale nelle sue battaglie.

"Il cantastorie è come la punta che incide e registra la sensibilità del popolo" così si definisce, "come portatore di un messaggio essenziale, scarno, ma ricco di contenuti, che arriva prima dei messaggi standardizzati". Questa lungimiranza nell'analisi dei fatti si evidenzia visitando lo spazio espositivo e osservando i cartelloni esposti: un percorso guidato attraverso i più significativi eventi del nostro passato più o meno recente. "La storia di Lorenzo Bandini", "L'Alfa Romeo", "Madre coraggio" (sequestro Casella), "Il matrimonio di Carolina di Monaco con Casiraghi", "Don Bettino il tunisino", "Cicciolina in Parlamento", "Il Berluschino", "D' Alema in convento", "Pernacchie contro la guerra", "I Gladiatori", "Il telefonino", "Albertini mi ha tappato", "La Resistenza cantata", "Carlo assassinato","Il pendolare", "Contro l'indifferenza", "Miracolo a Palermo" (Andreotti assolto), "Madrid 11 marzo" e molti altri ancora.

Oltre i cartelloni, il percorso propone Lp e 45 giri originali, manifesti e locandine di spettacoli, scritti pubblicati e premi ricevuti, tra cui il Premio Trovatore d'Italia vinto a Piacenza nel 1967 e nel 1968, e il Primo Premio della XXII Sagra Nazionale dei Cantastorie di Sant'Arcangelo di Romagna nel 1998.

Anche alcuni momenti più significativi della sua poliedrica attività sono stati fissati in una postazione video con filmati e immagini raccolti in decenni di carriera.

La mostra è stata inaugurata il 22 ottobre con la presenza dei rappresentanti degli Enti promotori, del prefetto di Milano Bruno Ferrante e del senatore Antonio Pizzinato. Ma soprattutto tanta gente che ha conosciuto Trincale in piazza, con cui ha condiviso momenti di discussione, confronto e commento delle sue ballate, specchio di riflessione degli avvenimenti e dei "fatti" politici.

All'inaugurazione Trincale, visibilmente emozionato, ha illustrato la varietà dell'esposizione e l'oggetto a cui tiene maggiormente: la chitarra del liutaio Monzino che gli operai dell'Alfa Romeo del Portello firmarono e gli regalarono nel 1969 quale ringraziamento per averli sostenuti, con le sue ballate fuori dai cancelli della fabbrica, durante gli scioperi. Molti sono i riconoscimenti, ma questa chitarra è l'oggetto-simbolo, l'espressione figurata della sua arte basata tutta sulla comunicazione e sulla parola.
Trincale ha precisato che questa esposizione non vuole essere una celebrazione vanitosa della sua lunga carriera e della sua arte, ma un mezzo di comunicazione per potere meglio far conoscere e divulgare il suo messaggio.
Quindi "Mostra InCantata" non è un punto di arrivo, ma un progetto itinerante, dato che verrà allestita in altri spazi nei prossimi mesi, che contiene una proposta valida e di sicuro interesse: un "Laboratorio del Cantastorie".
Per le scolaresche che ne faranno richiesta, Trincale stesso illustrerà ai giovani come sviluppare una storia attraverso azioni, immagini e regole di composizione di una ballata, partendo da un episodio tratto dall'attualità.
"Il cantastorie è colui che sa cogliere l'essenza dell'immaginazione popolare e la tramuta in versi", poeta del presente con le antenne orientate e protese verso il domani, Trincale ha voluto offrire questo raro esempio di arte nata nella strada.
La gente, numerosissima, che ha visitato la mostra e che da anni lo segue in piazza si è stretta attorno a Trincale nella convinzione che le sue ballate appartengono al popolo in quanto garantiscono la persistenza di un messaggio diretto, frutto di una riflessione collettiva. Il vero segreto del successo del cantastorie.

Tiziana Oppizzi
Claudio Piccoli

Franco Trincale con il Prefetto di Milano Bruno Ferrante.

Dal 17 al 19 settembre alla "Fira di sett Dulur" di Russi

A "TREPPINFIRA" 2005 IL JUKE BOX DEI CANTASTORIE

Dal 17 al 19 settembre, in occasione della "Fira di Sett Dulur", Russi ha ospitato la terza edizione di "Treppinfira" proposta dal Comune con la collaborazione dell'A.I.CA. secondo il progetto e l'organizzazione di Licia Castellari e Pietro Corbari con l'Associazione Culturale "In canto nati".

L'"attrazione" di quest'anno è stata un... juke box 'storico' donato all'A.I.CA. da Carlo Teloni, marchigiano, suonatore ambulante e cantastorie, nato all'inizio del secolo scorso ed emigrato negli anni 30 in Argentina. La storia delle sue vicende è narrata nel consueto foglio volante che "Treppinfira" dedica ogni anno alla presentazione dei cantastorie invitati alla rassegna:

"Si stabilisce a Comodoro Rivadavia dove sposa la giovane Silvina Moreno, figlia di pescatori famosa per i suoi occhi neri, non hanno figli. Carlo Teloni investe il suo denaro nell'Oriente Bar, un piccolo locale nei pressi del porto divenuto in poco tempo luogo di ritrovo dei pescatori e dei marinai imbarcati nelle petroliere.

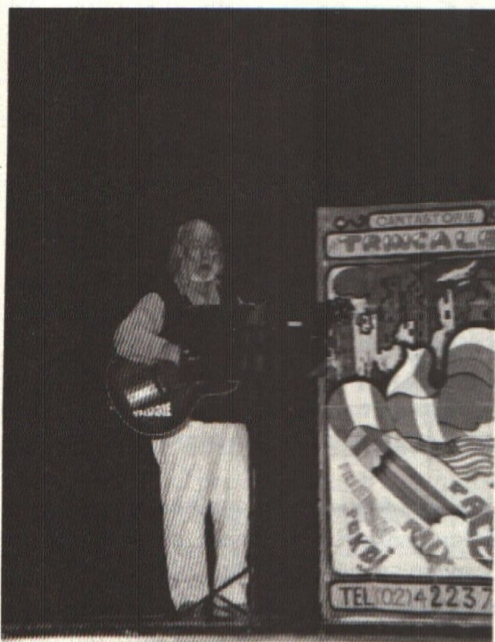
Non tornerà più in Italia ma mantiene contatti con i suoi amici/colleghi di un tempo, in particolare con l'A.I.CA..

Negli anni 60, saputo che i cantastorie italiani vendono i propri dischi assieme ai fogli volanti, preso dalla nostalgia di risentire le storie di un tempo, se li fa spedire... compra un giradischi per il bar e da qui il juke box dei cantastorie.

Con gli anni i dischi aumentano e l'Oriente Bar di Comodoro Rivadavia, nella terra del tango, diventa l'unico luogo al mondo dove si possono ascoltare le canzoni del prezioso juke box dei cantastorie. Il tempo passa e alla fine del secolo scorso Carlo ci lascia. Preoccupato per la sorte del suo prezioso strumento, come ultima volontà, chiede che il juke box venga portato in Italia e, nel nome del legame di un tempo, che venga acquisito nel patrimonio dell'A.I.CA.: questa è storia d'oggi.

Grazie alla fattiva partecipazione di Silvina e dei suoi vecchi amici lupi di mare, dalla Patagonia all'Italia, da Comodoro Rivadavia alla Darsena di Ravenna per proseguire sulla via di Forlì e approdare negli archivi dell'A.I.CA.: il juke box è arrivato!"

A "Treppinfira" 2005 hanno preso parte: "Faber Teater", Ugo & Casimiro (Felice Pantone & Alberto Bertolino) Claudio e Consuelo, Lisetta Luchini e Mauro Volpini, Stefano Zuffi & AlchemicOrchestrA, "Gli Allegri Cantastorie" (Dina Boldrini, Gianni Molinari e Giuliano Piazza), "Turututela", "L'Uva Grisa", Alessandro Gigli, Fausto Carpani e Antonio Stragapede.

Lisetta Luchini e Mauro Volpini

Franco Trincale

"Faber Teater"

Da sinistra, Giuliano Piazza, Dina Boldrini e Gianni Molinari

MUORE MATTEO SALVATORE: cantastorie, folk-singer e cantautore

Ricordo come se fosse ieri il giorno in cui mi presentai a Salvatore per avere informazioni riguardo le sue ballate.
Il prof. Leydi mi scoraggiò dal fare questo conoscendo l'ermeticità del personaggio, schivo a qualsiasi tipo di rapporto dialettico e sincero con chi volesse indagare nella profondità e nell'origine delle bellissime ballate che aveva nel suo repertorio e di cui è autore.
"Matteo Salvatore tutti lo conoscono ma nessuno sa chi è", così disse Leydi. L'unico modo per sapere chi è, è ascoltare e documentare ciò che ha fatto.
D'altronde è questo quello che conta.
Matteo Salvatore sin da piccolo si adatta a fare i lavori più disparati, fra cui quello di banditore del comune. Lavoro che gli lascerà indelebile, la modalità di presentarsi alla gente in tutti i suoi spettacoli, con corno alla mano per richiamare l'attenzione e voce squillante per bandire, "il banditore".
La sua capacità di memorizzare, senza saper leggere e scrivere, è di immenso aiuto per soddisfare la sua vera passione che è quella di cantare. Ed è così che all'età di 13 anni dopo aver imparato tutte le canzoni che gli capitava di ascoltare, dalle canzoni napoletane alle canzoni dei lavoratori (carrettieri, braccianti, pescivendoli ed altri), ninne nanne, stornelli, nenie religiose, ballate e quant'altro, oltre a quelle che inventava di sana pianta prendendo a modello fatti ed eventi che capitavano, incominciò ad esibirsi come cantastorie nei mercati, nelle feste, ovunque vi fosse la possibilità, facendo ascoltare le sue canzoni, di racimolare del denaro. In questo periodo chiede ad un vecchio cieco, suonatore di mandolino e di chitarra battente, che si esibiva in serenate a richiesta, d'insegnargli a suonare la chitarra.
Nel 1947, emigra verso Roma. dal '47 al '50-'51, fece i lavori più disparati fino a quando, vincendo la sua timidezza, spronato dai compagni che lo sentivano sempre cantare sul lavoro, canta alcune canzoni nell'osteria dove di solito il loro capocantiere li pagava, qui incomincia la carriera come posteggiatore, ossia di colui che canta fermandosi al lato dei tavoli.
Nel '52, mentre cantava in un locale, da Gigetto il Pescatore, alle fonti dell'Acqua Acetosa, il regista Giuseppe De Santis, propugnatore come critico di un cinema realista e nazionale, viene attratto da alcune storie, nenie e ballate che Salvatore canta, tra una canzone napoletana ed un'altra. Sono storie di fame, di superstizioni, di Santi, Madonne, banditi e padroni, in altre parole sono le storie vere che De Santis cercava. Cantate con la passione di chi le ha vissute, con melodie di altri tempi ed accompagnate con la chitarra in maniera semplice ed efficace. Queste musiche toccavano direttamente l'animo di che le ascoltava.
De Santis incoraggiò Matteo Salvatore a cantare queste canzoni, le canzoni della sua terra, quelle che cantava nei mercati di paese, davanti ai santuari, nelle feste di paese e nelle serenate a richiesta, quelle del cantastorie Matteo Salvatore.
Da questo punto in poi la strada per il cantastorie pugliese, da lì a poco cantautore e poi folk-singer, è tutta in discesa, le sue canzoni verranno incise dalla Fonit, dalla Cetra, su formato 78 giri, dalla Combo, dalla Fonola, dalla Royal, Cricket, Tank Record e tantissime altre case discografiche. Inciderà anche per l'etichetta "I Dischi del Sole" un disco dal titolo "Il lamento dei mendicanti" entrando a pieno titolo nel filone storico del Folk Revival italiano, e ristampato a tutto oggi in tutto il mondo. Si esibisce al Folkstudio di Roma di Giancarlo Cesaroni e Harold Bradley.

Partecipa a diverse trasmissioni radiofoniche tra cui "Anonima canzone", "Canzone alla finestra", "Quattro passi tra le note", "Il nostro Sud".
Nel 1969 partecipa al Cantagiro, arrivato all'ottava edizione, nel quale oltre ai classici gironi A e B venne aggiunta la categoria Folk, quest'ultima priva di classifica. La canzone presentata fu "Lu soprastante".
Questo fu il passo decisivo che gli ha aperto la strada all'incisione, che lui stesso definiva la sua opera omnia, "Le Quattro Stagioni del Gargano" quattro LP stampati in un elegante cofanetto dalla etichetta Amico. Con questo Salvatore lascia indelebile il ricordo storico della vita che si passa nelle terre pugliesi, e non solo.
Dopo alterne vicende, anche giudiziare, Salvatore sceglie di passare i suoi ultimi anni a contatto con la sua terra. Arriva anche la sua autobiografia dal titolo "La luna aggira il mondo e voi dormite" autobiografia raccontata ad Angelo Cavallo", stampata da Stampa Alternativa. Artista irriducibile arriva sul filo del rasoio a partecipare al film "Craj" creato e diretto da Teresa De Sio nel 2004, partecipa al concerto del 1¡ maggio a Genova nel 2005.
Matteo Salvatore muore a Foggia il 27-agosto-2005, e il 19 novembre 2005 incomincia il lungo viaggio nella memoria e per la memoria, nella storia e per la storia. Nasce il Premio Matteo Salvatore. Questo premio peserà come un macigno nella memoria di chi ha vissuto É e fa finta di non ricordare, di chi lo avrebbe dovuto apprezzare ed accudire e non lo ha fatto. Il fine è far sapere a chi non sa o fa finta di non sapere che cosa è la fame, la siccità, lu fiore, il cardillo, la morte traditrice e tante altre storie.

IL PREMIO MATTEO SALVATORE

La prima edizione del premio, nata grazie all'idea di Ninni Maina, Angelo Cavallo e Gennarino Arbore, con l'appoggio reale e fattivo della Regione Puglia, Provincia di Foggia, Comune di Foggia, Comune di Apricena, Comune di Vieste e in collaborazione con Camera di Commercio, Confommercio, Club Tenco e il settimanale "Viveur", si è svolta sabato 19 novembre 2005 alle ore 21, presso il Teatro del Fuoco a Foggia. Il premio si divide i tre sezioni: premio "Argot", assegnato agli artisti che, per le loro composizioni utilizzano il dialetto, dato al cantastorie molese Enzo Del Re; premio "Radici", assegnato agli artisti che si ispirano alla cultura e alle tradzioni della terra di origine, dato a Giorgio Conte; premio "Opera", assegnato agli artisti che dedicano un lavoro discografico alle "ballate"di Matteo Salvatore, dato ad Eugenio Bennato. La manifestazione ha visto la partecipazione del Club Tenco nella persona del presidente Enrico de Angelis che ha donato al Club Matteo Salvatore, un vero pezzo di storia, ossia il programma di sala della partecipazione di Matteo Salvatore al Tenco del '78. è stato possibile visionare la mostra, intitolata "vinili da strada" di dischi, foto, riviste e manifesti, di Rocco Forte, e a sorpresa in conclusione di serata è apparso come per magìa il primo CD dal titolo "Matteo Salvatore collection", riguardante la ristampa delle canzoni più belle di Matteo Salvatore, mai ristampate dalle prime uscite del '73 e '78. A riproporli è la Lucky Planets, www.luckyplanets.it.

TESI DI LAUREA E MONDO POPOLARE

La figura del cantastorie siciliano novecentesco, un poeta vagabondo, tra tradizione folcloristica e impegno civile

II

Concludiamo la pubblicazione di alcuni brani della Tesi di Laurea di Floria Scialino discussa il 5 luglio 2002 all'Università di Nantes, Mémoire de maitrise, relatore M. Paul Colombani: capitolo III, "Evoluzione del cantastorie: verso l'estinzione di una tradizione eclettica?".

3. Sostanziale continuazione di questa tradizione eclettica

La lenta scomparsa dei nostri imbonitori di piazza è palese, tuttavia, qualche fedele sopravvissuto continua a svolgere quel lavoro di cronista, di voce del popolo, anche se la sua attività ha subìto cambiamenti notevoli, adeguamento forzato ai tempi.

Vito Santangelo, il quale supera ora i 60 anni, non dà più rappresentazioni in piazza, ma sugli autobus interregionali, quando i passeggeri sono tutti seduti, egli srotola un piccolo cartellone e comincia a cantare. Non canta più le storie lunghe, con le quali aveva raggiunto il successo, ma ballate più corte, di cinque o dieci minuti, usando sempre il dialetto siciliano, in cui, come una volta, evoca i fatti che accadono, dando loro una carica unica poiché sono permeati della sua visione del mondo e dell'umanità, ad esempio: *Il processo di Giulio Andreotti, Il dio denaro*.

Franco Trincale rimane uno dei pochi che continua ad esibirsi in piazza, a Milano, e a svolgere la sua attività di cantastorie politico in diverse manifestazioni organizzate. Egli commenta l'attualità e evidenzia la triste assurdità dei giochi politici, le atroci assurdità della storia contemporanea. Scrive prevalentemente ballate di cronaca politica, ma anche alcune parodie quale *Il telefono tascabile*. In questi ultimi dieci anni compose, ad esempio, *Le vacche fuorilegge* riguardo alle vicende della "mucca pazza", *La principessa Diana, Quel boss di Bossi*. In *America Tuccasti 'u funnu,* denuncia l'atrocità della pena di morte, tuttora vigente negli Stati Uniti :

[...] America America...	[...] America, America...
unn'è unn'è 'u to cori,	dov'è dov'è il tuo cuore,
'un nn'havi mancu l'ummira	non ne ha neanche l'ombra
stu to guvirnaturi [...]	questo tuo governatore [...]

In questi ultimi 15 anni, Rosita Caliò continuò a scrivere testi e musiche di numerose ballate, aggiornando i contenuti a prospettive capaci di coinvolgere un pubblico più giovane, e registrò varie musicassette. Non canta le sue canzoni in piazza, ma in alcune occasioni, così, al museo di Trapani, in circoli privati ; ma già nell' 85 affermava che le "occasioni per ascoltare i cantastorie sono molto limitate", e ribadisce la necessità di promuovere quest'attività artistica: "Bisognerebbe fare delle belle manifestazioni a livello culturale, che se ne interessi il comune, per educare. Il cantastorie può entrare persino nelle scuole, perché è favoloso [...], è educativo. " (1)

Nonò Salamone, vive sempre a Torino e continua a cantare le canzoni popolari tramandate da generazione a generazione, i canti poetici, impegnati del Buttitta, oltre ad esibirsi, ogni anno, sulle piazze e mercati del capoluogo siciliano, in occasione della festa di Santa Rosalia. Partecipa a trasmissioni televisive, durante le quali propone i canti popolari tipici della tradizione, ballate brevi ed evoca il mestiere di cantastorie. é stato, ad esempio, ospite di una televisione locale siciliana, Tele-Akragas, nel luglio dell'estate scorsa. Nonò sta lavorando alla preparazione di uno spettacolo riguardante temi di attualità, dove rimette in scena l'antico personaggio, Giufà, buffo siciliano, stupido ed ingenuo. La comicità di Giufà permette di evidenziare le contraddizioni, le assurdità e le ingiustizie della società contemporanea.
Rimangono, tuttora, tre scuole distinguibili individuate da Bruno Pianta: la scuola siciliana, quella toscana e quella padana cioè romagnola, emiliana e lombarda. (2) Tuttavia, per quanto riguarda precisamente la regione che c'interessa, la diretta testimonianza di cantastorie e teorici evidenzia la triste realtà della sostanziale estinzione della tradizione, mentre, in altre regioni, permane ancora un'energia artistica se non molto intensa, almeno non trascurabile.
D'altronde, vi è una sostanziale continuazione dell'attività, nel senso che nuove figure sono sorte in questi ultimi anni, ciò che rafforza la speranza di vedere fiorire, tuttora, giovani cantastorie che prenderebbero spunto dalla tradizione e dall'esperienza di cantastorie più maturi e ricchi di vita, di storia. Tuttavia, non possiamo parlare della vera e propria nascita di una "nuova generazione di cantastorie", poiché rimane comunque un fenomeno marginale, le cui ragioni sono state sviluppate in precedenza : difficoltà economiche di svolgere una tale attività artistica, le scarse occasioni lavorative, la poca curiosità e attenzione attribuita loro da parte del pubblico odierno, la difficoltà di esercitare un mestiere di piazza in un mondo in cui "la piazza" pubblica è ormai riservata ad altre funzioni ed attività. Difatti, possiamo definirlo "fenomeno marginale" in quanto le nuove voci sono poco numerose.
D'altra parte, il profilo del cantastorie di oggi è mutato ; se, una volta, i cantastorie erano, pressocché tutti analfabeti, oggi, essi sono maggiormente istruiti e, alcuni, addirittura laureati. Dato rilevante, i poeti-cantanti moderni usano un linguaggio diverso, specchio di una ricca preparazione culturale, e permettono l'arricchimento della figura del cantastorie. Riferendosi alle differenze fra vecchi e nuovi cantastorie e al ruolo che assumono i poeti-cantastorie odierni, Nonò Salamone affermò: "Un cantastorie di oggi [...] è abituato a vedere le cose da un'ottica nuova tratta le cose diversamente ed è sicuramente diverso dal cantastorie di un tempo, non si esprime più come una volta, usa diversi modi, tratta le cose diversamente, non vuole essere il cronista, il giornalista che dà le notizie sensazionali, ma vuole avere una funzione più profonda. (3)
é quindi lo spirito della tradizione che non deve mutare, il cantastorie deve rimanere ingenuo, fresco, un poeta artigiano attento e pieno di vita, il quale diffonde le proprie riflessioni sul mondo che ci circonda.
Studioso, antropologo culturale appassionato, Mauro Geraci cominciò a svolgere l'attività di cantastorie sotto la guida di Franco Trincale con cui strinse amicizia, dalla quale nacque una collaborazione artistica. Composero insieme varie ballate, tra le quali, *Kosovo* :

[...] Ma tu Kossuvu chi perdi
sangu niru d'ogni latu
cu ddu sangu affuca i serbi
e poi affuca puru—'a Natu.
Iu cu vuci strapazzata
ca li cannarozzi strazza,
sti putenti d'ogni razza
dicu "No a sta guerra pazza ! [...]

[...] Ma tu Kosovo che perdi
sangue nero da ogni lato
con quel sangue affoghi i serbi
E poi affoga anche la Nato.
Io con la voce strapazzata
che straccia la gola,
a questi potenti d'ogni razza
dico "No a questa guerra pazza ! [...]

Geraci nasce a Palermo, nel 1962, dove vive fino a l'età di 10 anni, prima di trasferirsi con i genitori a Roma. Laureato in Lettere all'università La Sapienza di Roma, ha collaborato con varie riviste scientifiche. Autore dello studio sui cantastorie del sud intitolato *Le ragioni dei cantastorie*, scrive anche alcuni saggi e svolge numerosi seminari e lezioni-concerto in varie università italiane. Geraci, nella ballata autobiografica *Io cantastorie*, spiega le ragioni che l'hanno spinto a svolgere l'attività di cantastorie e rivendica il ruolo del cantastorie, un'artista impegnato che canta in mezzo al popolo :

[...] Ora lo studio è 'na cosa d'ittari
s'iddu 'nto cori di l'omu non scova
tutti li storii e i valuri cchiù rari
pi nta li chiazzi mittilli a la prova.

[...] Ora lo studio è cosa da buttare
se nel cuore dell'uomo non scova
tutte le storie e i valori più rari
nelle piazze metterli alla prova. [...]

Nella ballata citata, egli ricorda le figure notevoli del mestiere, di cui s'ispira per proseguire la tradizione, arricchendola con la propria personalità. Seguendo le orme dei padri, egli scrive numerose ballate, in dialetto o in lingua nazionale, ispirate all'attualità, a questioni della società di oggi: *Sangu e sapienza*, *Lu tappu rapinaturi*, *La ballata del precario*... In *Non è l'Italia*, egli compie una critica della società, dei governanti i quali, con l'aiuto di programmi televisivi lobotomizzano le menti, addormentano il popolo, il quale diventa una marionetta di cui loro tirano i fili. In questa ballata, la denuncia investe il campo nazionale, la televisione si fa metafora della società odierna, la quale si vuole più moderna, più evoluta e, invece, si dimostra sempre meno civile. Alla fine, la critica politica è indirizzata in modo più diretto all'imprenditore/presidente del consiglio, Silvio Berlusconi:

[...] Mille proposte e telepromozioni
Fan fare spesso gravi confusioni,
così è successo che senza riflessione
compriamo a chi ci guida la nazione.
La nostra Italia è azienda oramai,
l'abbiam ceduta, e or saranno guai,
ad un sorriso di un imbonitore
che ci comanda dal televisore !

Riguardo alle droghe, le quali addormentano i cervelli e evitano, ai consumatori assidui, di lottare, di guardare la vita in faccia, egli scrisse, in italiano, *Extasy extasy* :

[...] Pastiglia extasy
Per non soffrire
Per non lottare
Per non amare
Extasy extasy
Per delirare
Per non scassare
Ai potenti i coglion ! [...]

In seguito alle vicende del G8 svoltosi a Genova nel luglio del 2001 e durante le quali morì, ucciso dalla pistola di un poliziotto, il giovane Carlo Giuliani, Geraci compose *Pranzo al G8*.
La valorizzazione e la diffusione delle tradizioni popolari e, in modo particolare, del canto popolare, cominciano ad essere l'elemento prioritario di vari comuni nel campo culturale e anche di gruppi

isolati, affinché possa essere salvata una parte del ricchissimo "patrimonio immateriale" per le generazioni future, come viene solitamente definito oggi e, perché no, far nascere qualche vocazione... Bisognerebbe finalmente riconoscere a questi artisti la maestria di cui hanno fatto prova per anni e anni, e il valore artistico, in quanto sono veri e propri poeti-cantori-attori di strada e rappresentano, forse, il più impegnato valore di testimone della storia di un popolo. Così, nella cittadina di nascita di Rosa Balistreri è stato creato, qualche anno fa, uno spazio alla sua memoria battezzato col nome di "Centro Rosa Balistreri". Un luogo, questo, che non vuole essere uno spazio in cui la cultura e il patrimonio artistico, musicale vengono fossilizzati all'unico fine di osservare dietro fredde vetrine, un pezzo della storia del "bollente" canto popolare; bensì, esso è stato inaugurato per permettere alla nuova generazione di trovarci la memoria culturale del proprio passato, quella del canto popolare, che è canto di vita, e di partecipare attivamente al recupero e alla conoscenza della propria storia.
L'anno 2001 ha visto la nascita di un'associazione a Siracusa diretta da Enrico Ensaldi, il quale non fa parte del ristretto gruppo di cantastorie tuttora in attività, ma s'interessa con fervore a questa tradizione, cercando di promuovere l'attività dei poeti-cantanti di piazza. Uno tra i più ambiziosi progetti previsti dal gruppo, è la creazione di un "museo del cantastorie" a Siracusa. Tra gli aderenti vi sono: Otello Prefazio (Calabria), Nonò Salamone (Sicilia), Alberto Cesa (Piemonte), Mauro Geraci (Sicilia), Rocco Jenco (Calabria), Fratelli Mancuso (Sicilia).
L'A.I.CA. continua a svolgere, da oltre cinquant'anni, l'attività di promozione dei vari artisti-cantastorie, dal Nord al Sud della penisola , perpetuando in tal modo il compito iniziato e svolto con un'energia e un entusiasmo indefesso dal suo capo storico: Lorenzo De Antiquis. Rimane viva la necessità delle collaborazioni fra artisti, per una ridefinizione delle prospettive e delle caratteristiche dell'attività. Essa crea anche varie occasioni di lavoro, proponendo ai comuni delle iniziative e degli spettacoli, continuando a partecipare, in modo intenso, alla salvaguardia e alla continuità della tradizione.
Per garantire la sopravvivenza, la dinamica continuità della rivista *Il Cantastorie* e incentivare lo studio e la ricerca sulle tradizioni popolari italiane, è stata creata, nel 1999, l'associazione "Il Treppo". L'iniziativa concretizzatasi sotto l'impulso generoso del Comitato di redazione de *Il Cantastorie* - al quale si legarono alcuni fra i sostenitori della rivista - lungi da finalità lucrative e politiche, essa prevede anche l'organizzazione di mostre, incontri e convegni vari, permettendo agli attori della cultura e del mondo popolare, momenti d'interscambio delle proprie esperienze e conoscenze.
La volontà di riscoprire la tradizione dei cantastorie è un elemento ragguardevole e necessario, non solo per dare la possibilità agli artisti di continuare a diffondere la loro arte, ma anche perché possa essere ridefinito il loro ruolo con il passare degli anni, attraverso momenti d'incontro, di scambio tra generazioni. Nonò Salamone afferma l'importanza della promozione dell'attività di cantastorie, per evitare che si spenga la tradizione, la memoria del popolo: "é positivo [...] che ci sia questo movimento di riscoperta perché ha permesso a noi che ci definiamo cantastorie di lavorare meglio. [...] é molto positivo che ci siano delle persone che si preoccupino di organizzare sagre e raduni di cantastorie, sono occasioni che ci permettono di capire quale funzione ha il cantastorie e quanto è cambiato rispetto al passato, in queste manifestazioni, infatti, vecchi e nuovi cantastorie cantano insieme (4).
A questo proposito, Leonardo Sciascia, in un'intervista alla rivista francese Telerama, ribadiva la necessità vitale, per ogni popolo, di attingere alla conoscenza della propria memoria, una memoria in pericolo nelle società moderne : "[...] Immersi nel rumore collettivo, non possiamo più pensare [...]. In quel che chiamiamo la nuova cultura, e cioè quella delle immagini e dei computer, la memoria del popolo sparisce. Come sparisce pure la memoria individuale, poiché non viene più praticata. E sparisce, quindi, la memoria collettiva storica. Ora, non posso immaginare popoli che vivrebbero senza la memoria della propria storia [...]". (5)
Il mondo in cui viviamo sembra allontanarsi sempre più dalle tradizioni e l'arte del cantastorie, soffocata dalla modernità circostante, appare, come afferma Massimo J. Monaco : " incomunicabile ". (6)

Tuttavia, le iniziative in vari ambiti e la passione di singole figure, mantengono viva la tradizione e, pur in ambito ristretto, il poeta-cantastorie conserva un certo peso e una specie di fascino, in un momento della storia europea in cui ogni paese cerca di riscoprire le radici della propria memoria, del proprio passato. In un periodo di sfacelo culturale, ampliato da una TV emolliente, riemerge il bisogno vitale e rassicurante di attingere alle fonti, per ritrovare perni alla nostra vita, perni che vanno dileguandosi nella globalizzazione invadente. Ricordando le parole di Théodore Monod: "[la] cultura orale [...] la frase, il poema, la favola, la leggenda, sono punti di riferimento della memoria a carattere sacro" (7), il cantastorie riacquisisce il suo prezioso valore, e tutta la sua dignità che gli conferisce il ruolo di poeta impegnato, voce e memoria del popolo.

CONCLUSIONE:

Sulla scia della millenaria tradizione folcloristica siciliana, l'originale figura del cantastorie appare intrisa dello spirito popolare, il quale ha segnato le epoche passate ; tuttavia, imbevuto della memoria della sua terra e del suo popolo, esso ha saputo superare la propria cultura tradizionale, costruendosi una sua matrice artistica.

Il cantastorie ha maturato una propria coscienza politica, civile - sotto la guida di diversi maestri - e intuito la necessità di prendere parte ai dibattiti più scottanti. In un periodo in cui la speranza nei cambiamenti della società era intensa, il cantastorie assume il ruolo di portavoce del popolo. Denunciando i soprusi e i dolori della gente, dà voce al silenzio che nasconde tanta sofferenza e ingiustizia; voce che lascia una traccia nell'animo del popolo, poiché dilata la coscienza e apre i cervelli; voce che informa il popolo, il quale si è fatto più colto, più dotto, più consapevole dell'andamento delle cose e, dunque, meno vittima e reso capace di partecipare alla propria storia e di lottare con forza per i propri diritti e ideali, carico della forza che procura il sapere. Il cantastorie siciliano assume, quindi, la situazione di "mezzo" fra cultura folcloristica e cultura intellettuale. Ogni cantastorie arricchisce la tradizione con la propria personalità, le proprie scelte artistiche conferendo all'attività un certo eclettismo, pur conservando lo spirito, l'autenticità dell'essere uomo del popolo, della strada.

Il cantastorie siciliano scolpisce l'anima di chi percepisce l'incantevole emozione che procura la sincerità dello sguardo che emana dai versi ; egli tocca la sensibilità, l'umanità di ogni essere umano capace di aprirsi al dolore, alla gioia espressa dalle parole. Affascinato, lo spettatore è fulminato dalla voce calda e vibrante del poeta-cantastorie, il quale, evoca le ferite di una donna, di un uomo, della vita, di un popolo. Un canto liberatorio, quello del cantante-di-piazza, che non fa sprofondare nell'abisso dell'amarezza e dell'indifferenza, ma, piuttosto, un canto che esorcizza le paure, le sofferenze, le ingiustizie, un canto di vita.

Ed è forse un po' di quest'umanità che si sta spegnendo insieme alla progressiva estinzione dei poeti-dell'-anima, di questi uomini di cuore, semplici e spontanei, di cui la gente parla, a volte con malinconia, a volte con gioia, quando ricorda i tempi in cui, la voce dei maghi vagabondi, incantava le piazze di Sicilia. Il diffondersi della società moderna, l'evolversi dei costumi sembrano aver scartato questi artisti semplici e spontanei, i quali svegliano le menti, offrendo gli elementi base ad una propria riflessione sul mondo, invece di lobotomizzarli con programmi, discorsi, musiche sterilizzati e omogeneizzati, privi d'anima. Tuttavia, alcune figure continuano a svolgere l'attività di sempre ed emergono nuovi artisti, i quali si adattano ai tempi, mantenendo lo spirito della tradizione ed arricchiscono il mestiere della loro visione più moderna, della loro maggiore preparazione culturale ; continuano ad evocare l'attualità, imbevuta dei loro commenti e riflessioni, a volte ironici, a volte sferzanti, a volte rabbiosi. Essi assumono sempre la funzione di voce del popolo, di testimone della memoria storica.

La funzione notevole della tradizione spicca nella figura del cantastorie siciliano, poiché la tradizione è vitale per ogni civiltà umana, come scriveva Théodore Monod : "Gli usi e i costumi, la tradizione sono la vera cultura, e cioè quella dei gesti rituali che fondano l'uguaglianza sociale, lo scambio, nel

fervore di un lavoro utile a tutti e che coinvolge gli uomini nella pace e nella fraternità." Se figure simili ai cantastorie conservano tuttora un ruolo di rilievo, ad esempio, in India, nei paesi arabi e in tutta l'Africa - cioè nei paesi la cui civiltà non affonda le radici nella cultura scritta e dove la tradizione orale assume tuttora una funzione prevalente - oggi, in Italia, come in tutta Europa, le tradizioni popolari si perdono ; tuttavia, la comunità europea promuove ogni iniziativa che mira a mettere in risalto la cultura e la memoria di ogni singolo popolo e, dunque, s'intravede un barlume di speranza.

Floria Scialino

(2. Fine. La prima parte è stata pubblicata nel n. 63, gennaio-giugno 2003)

Note

1) *"Fra tradizione e nuove esperienze: Rosita Caliò", "Il Cantastorie", N.S., n. 19/20, luglio-dicembre 1985, p. 16.*
2) *"Cantastorie oggi? (II)", "Il Cantastorie", T.S., n. 49, gennaio-giugno 1995, p. 20.*
3) *"Incontro con Nonò Salamone (I)", "Il Cantastorie", T.S., n. 48, luglio-dicembre 1994, p. 60.*
4) *Ibid., p. 60.*
5) *Intervista a Leonardo Sciascia, rivista francese "Télérama", 2001 p. 109.*
6) *Massimo J. Monaco, "Cantastorie", "Il Cantastorie", N.S., n. 28, ottobre-dicembre 1987, p. 26.*
7) *T. Monod, Le chercheur d'absolu, Gallimard, p. 71.*

Dalla tesi di Floria Scialino, p. 99: "Ignazio Buttitta e Cicciu Busacca ad Aspra, 1977, collezione C. Puleo".

ANTOLOGIA DEI MORITATEN (IV)

Quarta parte del repertorio dei Moritaten che Massimo J. Monaco presenta con l'accompagnamento dell'organo di Barberia

LA SEPOLTA VIVA (1993)
di Massimo J. Monaco

(parlato)
Buona gente ascoltate il destino,
di una vita ancor giovane e ardita,
che con morte atroce e crudele,
all'amore è stata rapita.
E vi chiedo, con grande attenzione,
di seguire la storia cantata,
che con belle figure il pittore
ha sul telo con arte illustrata.
Or son pronto a dare l'inizio
ad un dramma di antica memoria.
Tutto questo è accaduto in passato
miei signori ascoltate la storia.

(canto)
Storia di un amore grande ed infinito
voglio raccontare, di giorni felici,
dolci primavere, sogni di futuro.
Due giovani amanti s'erano giurati
non lasciarsi mai,
sempre ad ogni incontro tra promesse e baci,
labbra sulle labbra.

Che giorno felice, sposi con gran festa
intorno tanti amici.
Mille son gli auguri di restar felici
per tutta la vita.
Ma dopo pochi giorni, proprio all'improvviso
lei si sente male.
Grave malattia, i dottori dicon:
"Non si può far niente".

"Dolce amor non mi lasciar, senza te non posso star".

(parlato)
Non si può far niente!?
Ma vi rendete conto dell'atrocità di queste parole?
Quale marito, amante può accettare un simile verdetto?
E con quale cuore un dottore, che per professione
dovrebbe far di tutto per salvare una vita,
può fare una affermazione simile.
E i loro sogni, i progetti, le speranze, cosa rimane?
Niente, se non l'angoscia dell'attesa
di una morte annunciata.
Perché non si può far niente.
(canto)
Eccola già fredda dentro nella bara,
l'uomo si tormenta.
"Non può esser morta, sembra sol che dorma".
Non la vuol lasciare.
Chiusa è nel sepolcro un giorno ed una notte,
lui non si dà pace,
vuole rivedere una volta ancora
quel suo dolce viso.

Corre al cimitero, trova la sua tomba,
già gli stringe il cuore,
che tra pochi istanti potrà rivedere
il suo dolce amore.
Scoperchia la bara, un grido d'orrore:
"L'han sepolta viva.
Lei non era morta, o che cosa atroce viva seppellita".

"Dolce amor non mi lasciar, senza te non voglio star".
Musica e cartone musicale di Pierre Charial

L'ULTIMA PALLOTTOLA DEL CAPITANO (1996)
di Massimo J. Monaco

Finché è concesso vivere rimane una speranza (Terenzio) 195/159 a.C.
Finché c'è vita c'è speranza (Cicerone) 106/43 a.C.
La brevità della vita ci vieta una lunga speranza (Orazio) 65/8 a.C.
La paura viene alle calcagna della speranza (Seneca) 4/65 d.C.
Chi vive sperando muore digiuno (Benjamin Franklin) 1706/1790

La mia storia è pronta per finire
ho l'ultima pallottola da usare
nella mia vita ho fatto errori
ed or sono pronto,
son pronto tutto a ripagar,
ma lei nessuno toccherà.

A Parigi gran signore,
con mia moglie io vivevo
ma nel gioco tutto ho perso
la ricchezza l'ho bruciata.
povertà, come far, non si può,
Partire è meglio che restare un'altra vita conquistare.
Ma perduto ho la battaglia è finita qui.
siam rimasti solo noi l'aiuto non verrà.
Il nemico è forte e sa che siamo soli.
So che mi tortureranno e lei violenteran.
Chiudi gli occhi dolce amore, io ti salverò,
ti salverò, ti salverò, ti salverò, ti salverò.

Quella porta presto si aprirà
ed il nemico dentro irromperà
non c'è speranza di salvezza
perciò ho deciso
un colpo solo da sparare è tutto quel che posso fare.

A Parigi siam vissuti,
gran signori riveriti,
ma poi tutto abbiam perduto,
e gli amici son spariti
Povertà, come far, ed allor,
partire è meglio che restare, un'altra vita conquistare.
Ma la vita qui finisce, bimba non tremare.
Il nemico non ti avrà, non ti toccherà.
Sento già le grida, urlan come iene.
Stai tranquilla che violenza tu non subirai.
Chiudi gli occhi dolce amore, io ti salverò,
ti salverò, ti salverò, ti salverò, ti salverò.

Son qui fuori e stanno per entrare
addio amore tu non soffrirai.
È stato inutile sperare
nessuno aiuto
potrà venirci qui a salvare,
la morte stiam per affrontare.

Sento i colpi di fucile
grida e urla di vittoria
non c'è scampo ne difesa
picchian già contro la porta
ma io so, cosa far, ed allor...
l'ultimo colpo sparerò, l'amore io stesso ucciderò.
Io ti amo dolce amore, ma lo devo fare.
Il nemico non ti avrà, viva non ti avrà.
Sfondano la porta, urlando come iene
Viva non l'avrete no, nessun la toccherà.
Chiudi gli occhi amore mio che ti salverò,
ti salverò, ti salverò, ti salverò...... ti ucciderò...
(spara sulla moglie, nel contempo si apre la porta.
C'è un soldato.
Grido del soldato
"Fermo Capitano. Siamo venuti a salvarvi...
Capitano
Troppo tardi.

Musica di S. Gainsbourg (Le Poinçonneur des Lilas) – cartone musica di Pierre Charial

TRIONFO DELLA MORTE (1996)
di Massimo J. Monaco

(con bastone morte - tamburello e sonagli)

Principi, re, imperatori e papi,
frati, preti, vescovi e cardinali,
vergini giovani e vergini passate,
sposate bene oppur malmaritate.

Non c'è scampo, ognuno ha in sorte
prima o poi d'incontrar la morte.

Sani, malati, membra dritte o storpi,
neonati, giovani, canuti vecchi,
pigri, avari oppur benefattori,
mistici, pragmatici, teorici, sofisti.

Non c'è scampo, ognuno ha in sorte
prima o poi d'incontrar la morte.

Grandi condottieri, traditori, eroi,
vincitori, vinti, giovani soldati,
politici corretti oppur corrotti,
giudici, furfanti, onesta gente.
Non c'è scampo, ognuno ha in sorte

prima o poi d'incontrar la morte.

(solo parlato)
Ma vuol qualcun morir ? No ! Mai! Nessuno !
L'imperator non vuol lasciare il trono.
La vergine aspetta mille amori.
Il giovane esperienze vuol e vita.
L'avaro accumular vuol altro oro.
Perché morire se viver ci da piacere?

"Quanto più penso alla vita futura,
quanto più temo solenne fregatura".
Assorto in questo ragionar nefasto
un guerrier trovò terribile contrasto.

(scacciapensieri mentre prende il pupo)

Guerriero
"Giovane fui assai leggiadro e bello,
di braccio forte, sano e gran cervello,
partir decisi, soldato di ventura
tra mille guerre, morti e mai paura.
Guerriero sono e ovunque sono stato,
il ginocchio per nessun ho mai piegato.
Dunque di che si parla, ma quale sorte
io son pronto pure a sfidar la Morte.

Morte
Fermati olà ! Che m'hai chiamato a corte.
Dunque di me ti credi assai più forte ?

Guerriero
Che vuoi tu, che intralci il mio sentiero ?
Temi questa spada pronta al mio pensiero.
Morte
Meschino te, che pensi tu di farmi ?
Paura non ho di alcuno o delle armi.
Mira l'aspetto mio nero e profondo...
Così finisce ogni uomo al mondo.

Guerriero
Chi sei ? Che vuoi ? Tu cerchi qualche imbroglio ?
Da me scompari, parlar con te non voglio.
Vattene o giuro su questo mio ferro,
in due ti taglio e tosto ti sotterro.

Morte
Tacer conviene, mortal superbo e fiero
e china il ginocchio al messaggero.
Sulla tua testa, già declina il sole,
persa è la vita, inutil le parole.

Guerriero
Minacci un guerrier tra i più spietati ?
Per molto meno molti n' ho ammazzati.
Svelami chi sei che poi farò rovina
di tua figura tetra un po' meschina.

Morte
Son l'eterna mano che raccoglie vita
d'ogni mortal quando la via è finita.
Quando mi vedi, allor sei giunto al fine,
fermar devi il cammino al mio confine.

Guerriero
Quel che dici muove il ventre al riso.
Dunque è da te che io verrei ucciso ?
A mille ho dato morte con la spada,
staccato ho teste, braccia, gambe, bada.

Morte
Nel mondo più gran superbi han tremato,
e cenere ognuno è diventato.
Ferma il tuo passo, oltre non andare
scade il tempo, inutile parlare.

Guerriero
Udito ho la tua ciancia e litania
ma nulla che mi dica chi tu sia.
Se un par mio vuoi fermar qui nella strada
combattere lo dovrai con la tua spada.

Morte
E sia come tu vuoi, questa è la sorte
stai pronto a combattere con la Morte.
Non trema ora la tua linguaccia audace,
sfidar la Morte è questo che ti piace ?

Guerriero
Che vuoi che tema un uom di forte braccio
ti taglierò nel mezzo come uno straccio.

Morte
Con questa falce scontrerai il tuo ferro
un colpo solo, subito ti atterro.

Guerriero
Oimé colpito sono, o triste sorte,
ma chi mai pensava d'incontrar la Morte.

A nulla serve l'arme o l'armatura
combatter la sua forza è cosa dura.
Ecco Nera Signora, a te m'arrendo
che non ci fosse scampo ora comprendo.
Muore il guerrier, come ognun nel mondo.
Una breve vita ma goduta a fondo.

"Giovane era assai leggiadro e bello,
di braccio forte, sano e gran cervello,
partir decise, soldato di ventura
tra mille guerre, morti e mai paura.
Guerriero era e ovunque era passato,
il ginocchio per nessun fu mai piegato.
Dunque di che si parla, ma quale sorte
Avanti pronti, si v'a sfidar la Morte.

Musica e cartone musicale di Pierre Charial

SALOME' (1993)
di Massimo J. Monaco

La Salomé... La Salomé...
Guardate qui, perché qui c'è Salomé.
Chi c'è chi c'è? La Salomé, la Salomé.
Chi c'è chi c'è? Dov'è dov'è... La Salomé qui c'è.
La Salomé. Ma com'è bella, com'è bella Salomé.
Ma com'è bella.
Non smette Erode di guardar...
Chissà cos'è vorrebbe far...
Con quella figlia, ch'è sua nipote,
perché lui uccise suo fratello, e prese in moglie la cognata,
o che famiglia, che bordello,
Salomè è questo e quello, o che famiglia che bordello.
Ma tutti sanno... che... Son cose che succedono.

Ma un giorno dal deserto, ecco arriva il profeta, messaggero di sventura, dice con parole oscure:

JOKANAAN: Son la voce del deserto. Un messaggio voglio dare.
E' finita Babilonia. Morte a tutti arriverà...
Ma chi si pente forse ancor si salverà,
Ma chi si pente forse ancor si salverà,
Si salverà.. Oppure no... Allor morrà.

SALOME' INCONTRA IL PROFETA JOKANAAN

Salomé guardando il profeta, sente una voglia assai improvvisa che le fa dir:
"Ho voglia di baciarti... Sulla bocca."

JOKANAAN: Stai lontana.
SALOME': O Jokanaan, ti bacerò.
Ti bacerò, anche se... se tu non lo vuoi. Io lo farò.
JOKANAAN: Non oserai.
SALOME': Sì.
JOKANAAN: No.
SALOME': Sì.

ENTRANO ERODE ED ERODIADE

ERODE: Salomé ma dov'è?
ERODIADE: Lascia star Salomé.
ERODE: Ecco qua Salomé.
ERODIADE: Cosa vuoi? Tu la guardi troppo.
ERODE: O Salomé tu vuoi danzar per me?
SALOME': Sì io danzerò però...
ERODE: O Salomé se danzi ti darò... tutto quello che vorrai.
SALOME': E' una promessa?
ERODE: Parola di re, io ti darò quello che vuoi.
SALOME': E allor per te io danzerò e i sette veli mi toglierò...
ERODE: Tutti li toglierai?
SALOME': Uno alla volta i veli leverò per te.

SALOME' ESEGUE LA DANZA DEI SETTE VELI

ERODE: Salomé che meraviglia sei. Vieni qui, qui da me che puoi chieder tutto quanto ciò che vuoi.

Erode gli occhi non riesce più a staccar
con Salomé chissà cos'è vorrebbe far, vorrebbe far.

SALOME': Ora Erode la promessa devi mantener di Jokanaan la testa adesso fammi qui portar di Jokanaan la testa adesso fammi qui portar.

ERODE:	La testa di Jokanaan… la testa di Jokanaan… Ma andiamo è una pazzia. Perché tu vuoi questo? Che strana follia. Puoi chiedermi tutto ma la testa no. La testa no, la testa no, la testa no.
SALOME':	Sì.
ERODE:	No.
SALOME':	Sì.
ERODE:	E va bene.
SALOME':	La testa sì, la testa io l'avrò a me la stringerò sul seno la terrò, nessun mi dirà di no la bocca bacerò, la bocca bacerò nessun mi dirà no…
ERODE:	Uccidete Salomé.

Musica di Ludwig van Beethoven
Cartone musicale e arrangiamento di Pierre Charial

MATA HARI (2000)
di Massimo J. Monaco

(parlato stile cronaca)

All'alba del 15 ottobre 1917
Margareta Gertruida Zelle di anni 40
conosciuta in tutto il mondo
come Mata Hari,
è fucilata.

(si gira e spara)

Il colpo di grazia.

(va all'organo)

La sua storia.

(parlato)

Mata Hari un nome esotico
Mata Hari una donna misteriosa
Mata Hari una danzatrice nuda
Mata Hari una spia.

(canto)

Dall'Olanda in India va
segue un uomo che sposerà
ma ben presto lo lascerà
e a Parigi lei andrà.
Mata Hari si fa chiamare
come il sole del cielo indù
si finge figlia di Marajà
sacerdotessa e divinità.

A Paris la Belle Epoque
luogo di felicità
tempo di grand'illusioni
Mata Hari danzerà.
Danza nuda e con mistero
ogni uomo la vuol vedere
tutti pronti per pagare
ogni cosa che vorrà.
Mata Hari quanti amori
lei conquista mille cuori
vecchi e giovani signori
soprattutto i militari.
Cortigiana sempre in festa
per lei ognun perde la testa
perde onore, perde orgoglio
brucia il mondo intorno a lei.

Brindo e bevo per dimenticare
che domani in guerra devo andare
Mata Hari lasciami sognare
il tuo corpo misterioso voglio conquistare.
Generale mi conquisterà
Capitano io m'arrenderò
Colonnello prigioniera sono
a un soldato vittorioso questo corpo cederò.

(parlato stile cronaca)

E' il 1914, l'Europa è in guerra.
Tutte le nazioni sono in armi.
La Germania invade il Belgio
e punta sulla Francia.
E' guerra, guerra, guerra…

(canto)

Danzatrice per passione
cortigiana per amore
mille amanti lei vorrà
i militari sceglierà
ma i sospetti su di lei
le procurano dei guai

e qualcuno indagherà
Mata Hari cosa fa
se è una spia, non si sa, si vedrà.

Mata Hari si fa chiamare
come il sole del cielo indù
ma anche il sole ognun lo sa
al tramonto scomparirà.

Guerra, morti e confusione.
isolata è ogni nazione.
il sospetto è una mania.
Mata Hari pare una spia.
Prende treni e navi al porto
cambia spesso il passaporto
ora danza per la vita
ma non sa ch'è ormai finita.

(parlato stile cronaca)

E' il 1916, la guerra continua
Mata Hari attraversa l'Europa,
collabora con i francesi,
errore, collabora con i russi,
sbagliato, forse è una spia tedesca.
Nel febbraio 1917 Mata Hari è arrestata a Parigi.
E' l'inizio della fine.
Abituata al lusso
la donna è chiusa in una lurida cella.
Interrogata e processata, l'accusata è condannata.

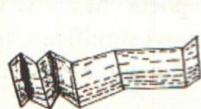
(canto)

La sua vita sta per finire.
Mata Hari deve morire.
Come esempio alla nazione
si consiglia la fucilazione.
Non importa e non fa niente
anche se lei è innocente…

(parlato)

In nome del popolo francese
il Consiglio di Guerra
condanna
a morte pe spionaggio
Margareta Gertruida Zelle
Mata Hari.
Fuoco.

Musica di Albert W. Ketèlbey, "Il mercato persiano"

(*4. Fine. Le altre parti sono state pubblicate nei nn. 53, 1997, 59, gennaio-giugno 2001 e n. 61, gennaio-giugno 2002)*

Tra tradizione e innovazione: ecco il nuovo volto dell'improvvisazione in versi

"Tradizione e nuovi linguaggi dell'improvvisazione in versi", questo il titolo della manifestazione organizzata a Braccagni (GR) sabato 18 giugno 2005 dal Gruppo tradizioni popolari "Galli Silvestro". Nella bella cornice verde del podere Cisalpino si apre la tavola rotonda-presentazione del libro del ventunenne poeta estemporaneo Enrico Rustici dal titolo "La poesia si canta, la poesia si scrive". Questi infatti i temi della manifestazione: tradizione e innovazione dell'improvvisare in versi, forme classiche di poesia che si incontrano con i linguaggi più moderni, espressioni giovanili quali il rap e il talking. Dopo il saluto dell'Assessore Cinzia Tacconi, che oltre a ribadire l'importanza di una tradizione aperta rivela la propria vena poetica dedicando ai presenti un'ottava, si alternano gli interventi di Corrado Barontini (Archivio tradizioni popolari della Maremma), Antonello Ricci (ricercatore e scrittore viterbese), Fabio Mugnaini (Università di Siena) e il breve contributo del poeta, attore, improvvisatore senese Francesco Burroni.

Il tema portante della conferenza è la necessità di aprire ai giovani le porte della tradizione, come sostiene Mugnaini, con una duplice finalità: da una parte, un atteggiamento positivo verso il cambiamento porta ad un accrescimento della tradizione stessa, dall'altra permette al giovane di riconoscersi entro una certa struttura culturale e di dare a se stesso e alle sue forme espressive un significato più ampio, rintracciando quelle che sono le proprie origini. Questo concetto viene ripreso dallo stesso Rustici, il quale afferma: "L'ottava rima è espressione di un mondo che vuol dire la suaÉ". I rimatori estemporanei, dunque, pur vivendo in un mondo interamente legato alla terra e ai suoi ritmi, usano la poesia anche come forma di denuncia, allo stesso modo dei giovani d'oggi che esprimono la propria rabbia, angoscia, aggressività nel rap e nel talking.

Barontini ribadisce come la figura del poeta estemporaneo necessiti di un'innovazione. Attualmente, in una realtà in cui si è perduto quel legame vitale tra terra e uomo, in cui i ritmi si sono modificati e le attività umane si sono orientate verso nuove forme produttive, il poeta deve riscoprirsi come animatore, deve dare alla poesia una funzione nuova, pubblica, comunicativa, intervenendo negli eventi e soprattutto cercando il consenso del proprio pubblico, anche accettando di innovare e modificare quell'universo di valori al quale la poesia estemporanea tradizionalmente si riferisce. Lo stesso Lio Banchi, poeta estemporaneo, di fronte ai profondi cambiamenti del secondo dopoguerra, considerava come la poesia fosse un genere comunicativo da legare alla realtà di riferimento: se questa cambia, allo stesso modo deve cambiare la poesia. Tesi confermata dal vivace intervento di Pietro Pimpinelli (giovane promessa della poesia estemporanea): la tradizione deve essere veicolo di conoscenza e di significati, deve portare un messaggio a chi l'ascolta. I giovani che non appartengono più al mondo contadino, mondo che non conoscono e nei cui valori non possoo riconoscersi, devonio cantare ciò che a loro è più vicino, improvvisando su nuovi temi, e, perché no, azzardando nuove forme espressive.

Per questi motivi il libo di Rustici si può considerare un felice ponte tra tradizione e innovazione; la prima parte, "La poesia si canta", esprime un giovane che cerca di ancorarsi al passato e di rifarsi alla tradizione dell'ottava rima in senso stretto, al contrasto, all'improvvisazione. Nella seconda parte, però, la poesia scritta, forse per le sue caratteristiche di maggiore introversione, ("Il poeta che scrive è un poeta più libero, ma è un poeta più solo", afferma Mugnaini) lascia emergere i nuovi significati, le nuove forme espressive, testimoniando il cambiamento radicale della cultura di riferimento e l'inevitabile adesione a questa da parte del giovane.

Rustici è inoltre un chiaro esempio di come la poesia si possa imparare e, una volta appresa, farla propria, inserendo in questa il proprio vissuto, i propri significati interiori, affinché ne diventi veicolo.
Al termine della tavola rotonda segue il saluto dei poeti estemporanei partendo dai giovani (Francesco Cellini, Pietro Pimpinelli, Cecilia Rustici, Irene Marconi, Donato de Acutis) fino ai poeti storici (Artemio Melani, Benito Mastacchini, Elino Rossi e Umberto Lozzi, meglio noto come "Puntura").
Dopo la cena la serata riprende con uno spettacolo di improvvisazioni libere guidato da Francesco Burroni e Mauro Chechi, spettacolo al quale prendono parte i poeti più anziani, come Edo Pettorali, i giovani, ma anche alcuni rappers che si alternano giocando e improvvisando nelle più diverse forme di espressione in versi, dal rap all'ottava, dalla terzina allo stornello fino, addirittura alla lirica. In un magistrale esempio di contaminazione la tradizione incontra la novità e l'ottava rima si rinnova, si rinfresca, assume un volto più attuale e scopre e si adatta ai valori del nostro tempo.
Un evento importante, dunque, quello del 18 giugno per la poesia estemporanea tradizionale, evento che dimostra come la poesia debba aprirsi ad un mondo che cambia, come i giovani possano essere fonte di accrescimento per la poesia stessa e come la loro voglia di esprimersi debba essere accettata e incentivata. Come dice il giovane Fancesco Cellini in una sua ottava ai rappers, la poesia e il rap sono diversi nell'espressione, ma sono ispirati dalla stessa musa e dunque bagnati dalla stessa pioggia. Una tradizione aperta è una tradizione che non muore.

Irene Marconi

Per informazioni:
Gruppo tradizioni popolari Galli Silvestro, Braccagni (GR)
Tel. 0564 329007, 329 8965600, www.maggerini.it

Prata (Grosseto)

PRATA… CANTA ANCORA?

15 agosto 2005, eccoci giunti alla decima edizione di Pratacanta, un traguardo importante per questa rassegna di musica e canti popolari.
L'intento del Circolo Culturale che promuove da sempre Pratacanta era senz'altro quello di organizzare una serata in cui vecchie presenze e nuove proposte si alternassero sul palco in modo da festeggiare i 10 anni di impegno delle prime e tentare un passaggio del testimone verso le seconde. La sorte ha però voluto che l'esibizione fosse rovinata dal maltempo che si è abbattuto impietoso sul ferragosto pratigiano, riducendo drasticamente la scaletta dello spettacolo e il suo pubblico.
Ma non soltanto il maltempo ha minato quest'anno le fondamenta di Pratacanta: infatti, già sul "Corriere di Prata", giornale del Circolo Culturale che esce in occasione della festa, si prevedevano "tempi bui". Dall'articolo emerge infatti un senso di generale stanchezza verso un evento che richiede da sempre molto impegno da parte di tutti, e senz'altro scoraggiati anche dallo scarso interesse dei giovani del posto, gli organizzatori dichiarano anticipatamente il termine delle attività. Dunque non c'è da stupirsi se, per questo concorso di cause, la serata, nonostante le numerose presenze, si è comunque svolta in un clima di generale freddezza!
Dalla parte degli organizzatori c'è da osservare che lo scarso appoggio ricevuto in questi anni abbia demotivato chi a lungo si è impegnato e ha creduto in Pratacanta, e anche i più tenaci alla fine hanno avuto ragione di gettare la spugna.
Personalmente, però, ritengo che tutti coloro che hanno partecipato in questi anni allo spettacolo, continuando a mettersi in gioco e sforzandosi di migliorarsi, siano stati alla fine troppo velocemente archiviati sotto l'insegna del "necessario rinnovamento". Rinnovarsi, in una rassegna di musica popolare, non significa soltanto cercare volti nuovi: la presenza di giovani è sempre una ricchezza, ma va saputa sfruttare adattandola alle esigenze della serata, e non viceversa.
Con questo non è mia intenzione scoraggiare chi quella sera è salito sul palco mettendosi volentieri in gioco nonostante il freddo e la pioggia, bensì di invitare chi sta dietro le quinte di Pratacanta a rivedere i propri intenti facendo innanzitutto chiarezza sull'indirizzo della serata: festa di paese dove chi vuole mostra ciò che sa fare, o rassegna di musica popolare in cui si cerca di mantenere viva la tradizione delle nostre parti?
E se da una parte sarebbe un peccato perdere questa annuale occasione di promuovere la tradizione e il canto popolare, d'altro canto questa contaminazione fatta senza troppo riflettere, rischiava comunque di cambiare radicalmente l'iniziale natura di Pratacanta, trasformandola in qualcosa di molto diverso da se stessa.

Irene Marconi

PIA DE TOLOMEI

STORIA, MITO, LEGGENDA

di **Antonella De Palma**

Per comprendere le vicende musicali che hanno avuto a soggetto la figura della Pia de' Tolomei dobbiamo considerare il clima culturale ottocentesco in Europa e in Italia.
Mentre in Europa nasce e si diffonde il romanzo romantico con i suoi Walter Scott, Victor Hugo e gli eroi popolari di Charles Dickens e Alexandre Dumas, pubblicati a puntate sui giornali a grande tiratura, in Italia il racconto in prosa circola ancora in un ambito molto ristretto. Causa primaria è l'altissima percentuale di analfabetismo: secondo il censimento del 1861 il 78% della popolazione non sa né leggere né scrivere e del restante 22% una buona parte è capace di compitare la propria firma o poco più.
I temi e i soggetti del romanticismo e i romanzi popolari arrivano comunque anche da noi, ma la loro diffusione è affidata alla narrazione orale, al teatro e al teatro in musica in particolare.
Come giustamente nota Gramsci in Italia la musica ha "in una certa misura sostituito, nella cultura popolare, quell'espressione artistica che in altri paesi è data dal romanzo popolare e i geni musicali hanno avuto quella popolarità che invece è mancata ai letterati" .
Amori ardenti e morti tragiche, eroismi sublimi e viltà abiette, follia, suicidio, ambientazioni notturne e paesaggi brumosi popolano i libretti di Rossini prima, e poi di Bellini, Donizetti e persino di un certo Verdi, oltre che dei compositori oggi definiti minori ma all'epoca di grande notorietà.
Nelle versioni integrali o nelle riduzioni per banda La donna del lago, Lucia di Lammermoor, Maria Stuarda, Ernani, Ruy Blas e tanti altri personaggi creati dalla penna degli scrittori europei trovano notorietà tanto nel mondo colto che in quello popolare, nelle città come nelle campagne.
In particolare fra i compositori è Donizetti "il più rappresentativo e rappresentato del tempo. Per capire la fame musicale e spettacolare del pubblico ottocentesco bisogna seguire Donizetti nelle sue ininterrotte peregrinazioni: dall'esordio veneziano dell'Enrico di Borgogna, alla conquista del mercato meridionale, Roma e Napoli, rimasto vacante, da dove risale a Milano, a Parigi, a Vienna per ricevere dall'imperatore la nomina a maestro di camera e di cappella. Metà della sua vita passa in carrozza, correndo da una città all'altra per curare, mettere in scena, dirigere i suoi lavori. Ogni sua opera è un avvenimento mondiale; Liszt ne trae la parafrasi concertistica e c'è persino chi si affretta a comprare lo spartito per canto e piano, riorchestrarlo alla meglio e rappresentarlo senza dare un soldo all'autore e all'editore.
Un lavoro di medio successo come il Belisario, passa in pochissimi anni da Venezia a Milano, Napoli, Vienna, Londra, Berlino, Filadelfia, Parigi, New York e via dicendo; il capolavoro Lucia di Lammermoor, viene tradotto in tutte le lingue, si impianta stabilmente nel repertorio (217 riprese dal 1837 al '69 a Vienna!), e riceve la consacrazione dalla letteratura entrando in Madame Bovary e in Anna Karenina come effetto catalizzatore per le colpevoli passioni delle malmaritate nella società ottocentesca.
La vita teatrale, afferma Donizetti, è "una miniera per chi sa e vuole" , ed egli la scava a fondo con l'energia d'un industriale del cinema dei nostri giorni. Il pubblico non è mai deluso perché in ogni opera nuova ritrova la formula, i medesimi eroi, le eroine umiliate e offese da amare, i cattivi da odiare. La melodia è semplice e vigorosa, l'architettura funzionale, l'effetto puntuale. E' una meccani-

ca che richiede un eccezionale talento, mantenendo la produzione a un livello medio costante tra cui può anche scaturire un capolavoro" .

Nel 1836 Alessandro Lanari, impresario del teatro La Fenice di Venezia, commissiona a Donizetti un'opera da rappresentare nella stagione di Carnevale 1836-37. Donizetti accetta e su suggerimento di Salvatore Cammarano, suo librettista, propone la Pia de' Tolomei, una vicenda tutta italiana, a metà fra storia e leggenda, nella quale tutti i temi cari al romanticismo si coniugano felicemente. La proposta è accettata e l'opera viene rappresentata il 18 febbraio 1837 non alla Fenice, anche all'epoca distrutta da un incendio, ma al Teatro Apollo.

Alle origini della diffusione del mito della Pia c'è, com'è noto, il canto V del Purgatorio di Dante Alighieri, dedicato ai morti per forza. In sette endecasillabi, posti quasi al termine del canto, Dante riassume tutto il dramma di questa donna:

"Deh, quando tu sarai tornato al mondo
E riposato de la lunga via"
Seguitò 'l terzo spirito al secondo,
"Ricorditi di me che son la Pia
Siena mi fé, disfecemi Maremma:
Salsi colui che 'nnanellata pria
Disposando m'avea con la sua gemma".

Dal testo si comprende che la vicenda della Pia doveva essere già nota, dato che bastano pochi accenni per identificarla: "sono la Pia, nata a Siena e morta in Maremma", senza doverne dire il casato. Non è chiara invece a noi la seconda parte del discorso che secondo alcuni commentatori vuol dire " le ragioni della mia morte le sa colui che mi aveva sposata con la sua gemma, io che prima avevo avuto l'anello di un altro (quindi già vedova)", mentre secondo altri significa "lo sa il mio promesso sposo", riferendo sia disposando (in alcune lezioni disposata) che inanellata alla cerimonia della promessa di nozze. Ognuna di queste interpretazioni dà vita a una diversa versione della storia.

Scomparsi coloro che potevano conoscere la storia perché ad essa contemporanei o perché l'avevano sentita raccontare, il problema di fondo che i commentatori danteschi si trovarono ad affrontare fu quello dell'identità di Pia.

Il primo a dire che si trattava di una Tolomei, sposata a Nello dei Pannocchieschi signore del Castello di Pietra, in Maremma, fu, nel 1370 - quindi quasi un secolo dopo lo svolgimento dei fatti, che sono fatti risalire alla fine del '200 - Benvenuto Rambaldi da Imola, lettore della Commedia all'Università di Bologna. Se l'identità dello sposo trova tutti d'accordo, non così si può dire delle cause e delle modalità della morte di Pia. Ragione oscura secondo Rambaldi, ma altri dicono che la causa fosse la gelosia (causata dal comportamento "vano" di Pia ovvero totalmente immotivata) del marito e altri ancora che Nello desiderasse sposare un'altra donna, identificata con Margherita Aldobrandeschi. Anche le modalità della morte risultano diverse: precipitata giù da una finestra del Castel di Pietra da un servitore di Nello, strangolata o avvelenata dal marito stesso, morta di inedia nel Castel di Pietra. Secondo Matteo Bandello che le dedica la dodicesima, delle sue novelle, pubblicata nel 1553, Pia fu una adultera che il marito fece strangolare dai suoi sergenti. Bandello asserisce in conclusione della novella che questa è la Pia di cui parla Dante e che la storia lui l'ha conosciuta attraverso uno scritto di un suo bisavolo.

Nessuna di queste ipotesi è supportata da evidenza e, cosa più importante, nessun documento comprova l'esistenza di una Pia nata Tolomei, ma, nonostante altri nomi e congetture siano state fatte nei secoli dai diversi commentatori danteschi e studiosi , questa resta la tradizione prevalente e Pia rimane

un personaggio che appartiene più alla leggenda che alla storia.
Dalla fine del Duecento, dunque, Pia de' Tolomei ha continuato a viaggiare nello spazio e nel tempo arricchendosi via via di elementi molto diffusi nella novellistica del tempo, popolare e non, così come nel teatro e nel canto popolare.
La storia che ne risulta alla fine è questa:
Siamo a Siena. La nobile Pia dei Tolomei, guelfa, si sposa (secondo alcuni racconti per amore, secondo altri in un tentativo di pacificazione politica) col Conte Nello Pannocchieschi, ghibellino, signore del Castello di Pietra in Maremma. Nello parte per una guerra che lo vede contrapposto ai Tolomei e affida la consorte al suo migliore amico, che se ne innamora. Respinto dalla sposa fedele, Ghino, così si chiama l'infido amico, decide di vendicarsi. Ogni notte Pia riceve la visita segreta del fratello, camuffato per non farsi riconoscere da Nello, e con lui si intrattiene a lungo nel giardino, parlando sommessamente e scambiandosi affettuosi abbracci. Ghino approfitta della situazione e fa credere a Nello che la moglie lo tradisce. Per convincerlo lo conduce nel giardino e lo fa assistere ad un incontro segreto. Davanti a questa, falsa, evidenza Nello, ritenendosi tradito e umiliato, porta via Pia dal tetto coniugale e la rinchiude nel Castel di Pietra, affidandola alle cure di un servitore/carceriere. Poi se ne va per sempre. In seguito Ghino, in punto di morte, pentito del male fatto, confessa tutto a Nello, ma troppo tardi: quando nello giunge pentito al castello Pia è già morta, oppure, secondo altre versioni, riesce appena a pronunciare le ultime parole di perdono prima di spirare.
A questi personaggi se ne aggiungono altri, tipici della drammaturgia popolare, il padre di Pia, per esempio, e una piccola corte di servitori, figli, damigelle, un eremita.
E' facile riconoscere in questo intreccio elementi tipici della ballata europea. La partenza di Nello per la guerra subito dopo il matrimonio, per esempio, è un classico a cui si aggiungono la tentata seduzione e l'inganno, anch'essi presenti in altre storie e ballate, come per esempio Gli Anelli, riportato da Nigra al numero 6 del suo Canti popolari del Piemonte. La situazione iniziale di questa ballata è molto simile a quella della Pia. Nella ballata il traditore porta al marito come prova del tradimento un anello in tutto e per tutto simile a quello che questi aveva regalato alla moglie. Accecato dalla gelosia il marito uccide la moglie e poi si uccide. E' lo stesso schema che troverà una delle sue massime espressioni nel dramma shakespeariano Otello e anche una delle varianti della Pia conosce un finale simile: Nello tenta di uccidersi dopo aver fatto avvelenare la moglie, ma un angelo comparso dal nulla lo dissuade e anzi gli dona una spada con la quale dovrà uccidere tutti i nemici per riportare la pace (guelfa) in Siena. Sarà questo il sacrificio per la sua espiazione. Anche il ritrovamento della sposa morta è un altro dei capisaldi della canzone narrativa. Sono quindi una serie di temi già presenti nella canzone popolare che poi finiscono per confluire in questa narrazione.
Su questo canovaccio di base si intrecciano più varianti. Magari Pia non muore di dolore ma si getta dalla finestra per sfuggire alle insidie di Ghino, oppure è il fedele servitore del marito a defenestrarla o, a scelta, ad avvelenarla. Anche la collocazione politica dei personaggi è variabile: in alcune versioni Nello è ghibellino mentre la famiglia della Pia è guelfa, motivo per cui Nello e i parenti di Pia si odiano ed ella è divisa fra amore coniugale e amore familiare, in altre sono tutti guelfi che combattono dalla stessa parte.
Con queste varianti la storia di Pia de' Tolomei si diffonde in quasi tutta l'Italia centrale, dalla Toscana, all'Emilia Romagna, alle Marche, all'alto Lazio, all'Umbria e fino in Abruzzo, affidata al racconto orale.
Se si escludono i versi di Dante la prima versione a stampa della storia di Pia di cui si è a conoscenza è la novella XII di Matteo Bandello di cui abbiamo già parlato. Il testo di questa novella ci riporta una Pia a cui non siamo preparati: non è questa la Pia che arriva fino a noi, la donna fedele fino alla morte di cui invece parla il poema in ottava rima del toscano Bartolomeo Sestini, pubblicato nel 1822 col

titolo Pia de' Tolomei. Leggenda romantica. E con Sestini ritorniamo al punto da cui avevamo iniziato il nostro discorso: il Romanticismo.
In quest'epoca, che è anche l'epoca della nascita delle nazionalità, la ricerca della propria identità spinge alla riscoperta e quindi alla valorizzazione del mondo popolare. La necessità di trovare una tradizione unitaria, che vada al di là dell'unità linguistica e che affondi le radici in qualcosa di più sostanziale, cioè a dire il complesso del sentire, del pensare, del credere, del vivere, porta alla esaltazione della poesia popolare quale unica vera poesia, spontanea e immediata. In questo momento nasce e diventa un fervore acceso per tutta l'Europa l'interesse per il canto, la poesia, le leggende e tradizioni popolari. In Italia tutto questo coincide anche con il grande periodo del Risorgimento e la ripresa della cultura popolare significa anche contributo per l'affermazione di una cultura del popolo italiano.
In questo clima culturale la leggenda di Pia (quella buona però, la Pia adultera è scacciata per sempre e mai più ricordata) calza benissimo. Essa arriva dal mondo popolare ma arriva contemporaneamente anche da Dante Alighieri, dalla Divina Commedia, grande poeta espressione dell'anima nazionale.
Inframmezzata da lunghissime descrizioni dei luoghi del dramma, in particolare della Maremma, che ricordano molto le descrizioni care a Walter Scott, ecco dunque riemergere nel mondo "colto" la nostra storia e i nostri personaggi.
La storia di Pia fu ripresa anche in un testo drammatico di Giacinto Bianco. Con tutta probabilità Cammarano vide il dramma di Bianco, che per la prima volta fu rappresentato a Napoli, sua città natale, il 19 aprile del 1836 e da quel testo, più che dal testo di Sestini, ne trasse il suo libretto.
Nel 1837 contemporaneamente all'opera donizettiana andò in scena anche l'omonima tragedia di Carlo Marenco .
La Pia buona ebbe così la sua definitiva consacrazione nella cultura nazionale italiana.
Il componimento in ottava rima di Sestini ebbe sicuramente diffusione nel mondo popolare, attraverso la lettura ad alta voce e la recitazione a memoria, ma ancora di più ebbe notorietà La triste istoria della Pia de' Tolomei composta in ottava rima da Giuseppe Moroni detto il Niccheri; illetterato, stampato per la prima volta a Codogno, Tipografia di A. G. Cairo, nel 1876.
Desunta dalla Pia di Sestini, a cui addirittura accenna in un passaggio, la diffusione e la persistenza fino ai nostri giorni di questo testo è ampiamente documentata dalle numerose registrazioni su campo effettuate e conservate sia presso la Discoteca di Stato che presso enti e ricercatori privati. Alcune registrazioni sono anche state pubblicate su disco.
Un'altra ottava rima che ha avuto una certa diffusione è quella scritta da P. Pio da Palestrina detto il Romano e stampata dalle Arti Grafiche Campi Editore a Foligno.
A partire dalla seconda metà dell'Ottocento si comincia anche a sentir parlare dei Maggi. Il primo di cui si è a conoscenza risale al 1867, anno indicato sul libretto stampato a Volterra dalla tipografia Sborgi. Da allora il Maggio della Pia è stato più e più rappresentato fino a diventare uno dei più noti. Ne esistono diverse redazioni e rifacimenti, di cui uno dei più conosciuti è quello adottato dai maggianti di Loppia - Filecchio - Piano di Coreglia del 1979.
Interessante per quanto riguarda la storia-leggenda di Pia de' Tolomei è notare come il racconto possa variare fino a trasformarsi completamente. Abbiamo già visto come da sette versi endecasillabi sia stata costruita una storia, che con tutta probabilità non ha nulla a che vedere con la realtà, se sono vere anche solo in parte le parole di diversi commentatori danteschi che vedono la Pia donna "vana" e alla novella di Matteo Bandello. La trasformazione del personaggio in una donna pia come il suo nome e la sua assunzione ad emblema della fedeltà sono totali nell'Ottocento. Addirittura nel Maggio di Volterra il finale ha un incredibile colpo di scena: di fronte al pentimento di Nello e al suo desiderio di suicidarsi la Pia riprende colore e torna in vita e i due si riconciliano.
Dalla fine dell'Ottocento con una notevole impennata in epoca fascista per arrivare poi fino ai nostri

giorni i testi e le rappresentazioni popolari si susseguono costantemente. I romanzi popolari sull'eroina medieval-romantica-popolare (come viene definita nei titoli delle varie opere) hanno larga diffusione, in particolare quelli scritti da Carolina Invernizio, Ildebrando Bencivenni (entrambi databili alla fine dell'Ottocento), Diana da Lodi (nel 1931) e molti altri scrittori secondari (uno anche pubblicato a Palermo, il che testimonia che la diffusione della storia di Pia va anche oltre l'Italia centrale).
Ancora sono da annoverare fogli volanti ripetutamente pubblicati da Valenti di Pisa e Salani di Firenze, bruscelli, befanate, zingaresche che continuano ad essere rappresentati fino ad oggi con notevole successo.
Ancora, nel 1941 Esodo Pratelli gira un film interpretato da Cesco Baseggio e Germana Paolieri e un altro, con Arnoldo Foà e Ilaria Occhini, è datato 1958.
Nel 1930 la scrittrice francese Marguerite Yourcenar le dedica un breve testo teatrale, un atto unico, intitolato Dialogo nella palude, in cui è ipotizzato un nuovo incontro, dodici anni dopo la segregazione, fra lei e il marito, chiamato Sire Lorenzo, accompagnato da un frate. Al posto di una donna pentita che Lorenzo spera di trovare, incontra una donna ancora bellissima e felice di una felicità in realtà indotta dalla follia causata dai miasmi della palude. L'idea del mancato pentimento irrigidisce di nuovo il comportamento di lui che, col perdono, sperava di poter mettere in pace se stesso. Il frate lo convincerà poi a riprendere il cammino e lasciare di nuovo la donna nel suo mondo illusorio.
Nel 2005 infine l'opera donizettiana, che per un lunghissimo periodo non era più stata rappresentata, ha aperto la stagione lirica del Teatro La Fenice di Venezia, interpretata da Patrizia Ciofi (Pia), Dario Schmunk (Ghino) e Andrew Schroeder (Nello).
Sempre nello stesso anno è stata rappresentata una nuova ottava rima scritta da David Riondino e interpretata anche da Francesca Breschi, Monica Demuru e Chiara Riondino.
Perché la storia di Pia de' Tolomei diventa una delle più raccontate nel mondo popolare? Una storia che si racconta da secoli?
Probabilmente perché è una storia della quale è facile sentirci partecipi, è una storia che muove le emozioni, noi parteggiamo per quella sventurata, proviamo ribrezzo per Ghino e le sue losche trame e ci indigniamo che Nello possa cadere in quella trappola. Che poi i fatti siano effettivamente accaduti oppure no, poco importa.
E al mondo popolare non importa se Pia sia davvero esistita anzi, meglio, Pia è senz'altro esistita ed è quella Pia di cui parlano i componimenti e non può essere un'altra. In una ricerca effettuata qualche anno fa da Nella Franceschi nell'area di Castel di Pietra (nel comune di Gavorrano, provincia di Grosseto), nessuna delle persone intervistate metteva in dubbio l'esistenza di Pia e la verità della vicenda, magari un po' abbellita e caricata, "ma mica non sia esistita". Anche riguardo all'epoca storica in cui si sarebbe svolta la vicenda diciamo che le cose fluttuano. Si sa che è stato "negli anni che dei guelfi e ghibellini" quando ci fu "la guerra del duecento" che "divise regni città e castelli", ma poi tranquillamente se ne parla come se fosse avvenuta solo poco tempo prima. La leggenda non ha tempo. Dice per esempio una delle signore intervistate dalla Franceschi, Ines nata nel 1908 e intervistata nel 1994, dice "poi dicevano che aveva una figliola: è certo non si può mica ragionare con la su' figliola, siamo vecchi noi ma la su' figliola sarà morta prima" e la signora Amneris (classe1909) quando le viene chiesto circa la dimora dell'eremita alla Miniera vicina al castello, risponde "io non ce l'ho mai veduto, ho veduto i contadini e poi gli ultimi anni ci stava il fattore".
Quello che è certo è che Pia c'è stata. Dice sempre la signora Ines: "Ammettiamo che la figliola non l'abbia nemmeno avuta ma che la Pia sia esistita io ci credo. Io lo dicevo a Domizio [un uomo che negava l'esistenza di Pia]: è esistita perché le ottave ci sò, quelle cose ci sò: No, no diceva lui, è inventata. Boh! Sarà! Allora " conclude "sarà inventata anche quella di andà in Chiesa e di' la preghiera alla Madonna _..._. Lasciamole stà la Madonna e la Pia".
"Le ottave ci sò" dice la signora Ines. E allora la storia non può che essere vera.

Piccola discografia della Pia popolare

Ottava rima Pia de' Tolomei, inf. Rosa Melani Dilaghi, reg.ne 6-9-1978
CD allegato a *L'ottava rima, vol. I, documenti di canto e poesia popolare raccolti nel Valdarno Superiore*, reg. di Dante Priore, Comune di Latina, Comune di Terranuova Bracciolini (AR), 2002

Ottava rima Pia de' Tolomei, inf. Egidio Bigoni, reg.ne 9-7-1965
Disco Albatros VPA 8286, *Musica contadina dell'Aretino*, a cura di Diego Carpitella, vol. 1

Ottava rima Pia de' Tolomei, Giuseppe Rosati, reg.ne 27-3-1970
Disco I Dischi del Sole DS 517/19, *La Sabina. Canti, balli e riti in una ricerca sul campo di Sandro Portelli*

Maggio Pia de' Tolomei, compagnia dei maggianti di Loppia-Filecchio-Piano di Coreglia
1 - Recitativo con ariette
2 - Arietta finale
Disco Albatros VPA 8411, *Lo spettacolo popolare. Il Maggio in Toscana e in Emilia*, a cura di Gastone Venturelli

Canzone da cantastorie Pia de' Tolomei, di Mauro Chechi
Musicassetta T.d.M. MC 891, *Il cantastorie Mauro Chechi*

Canzone da cantastorie Pia de' Tolomei, di Eugenio Bargagli e David Vegni
Musicassetta Fonola C 1182, *Teatro dei cantastorie. Eugenio e David*

Alla Scuola Estiva Internazionale di Lecce

NUOVE PROSPETTIVE

dell'Antropologia socio-culturale in Europa meridionale

Dal 10 al 21 luglio si è svolta a Martignano (LE) la prima edizione della Scuola Estiva Internazionale in Antropologia socio-culturale a Lecce, con il patrocinio e l'organizzazione dell'Università degli Studi di Lecce e vari enti locali. Venti partecipanti, studenti e professori provenienti da vari paesi oltre la stessa Italia — Stati Uniti, Canadà, Finlandia, Romania, Polonia, Turchia, Grecia, Germania, Svizzera'– hanno assistito a una serie di seminari e presentazioni di docenti universitari su vari argomenti dell'Antropologia dell'Europa meridionale, trattati con riferimento al caso etnografico specifico dell'Italia meridionale.

E quali sono state le nuove prospettive offerte dagli antropologi dell'Italia meridionale? Nel corso di dieci giornate si sono discusse alcune delle tematiche chiave della realtà contemporanea, come per esempio l'impatto della globalizzazione e del turismo di massa sui rituali religiosi e le feste popolari, ed il revival di processi di costruzione "dell'identità meridionale". Forse il tema più ricorrente è stato la scomparsa di importanti tradizioni culturali del passato e la strumentalizzazione di quelle riproposte in anni recenti. Tale "reinvenzione delle tradizioni" spinge conseguenzialmente l'antropologo ad una presa di posizione. La direzione intrapresa infatti dalla nuova generazione di antropologi (dagli anni '80 in poi), messa a fuoco dal Prof. Giovanni Pizza, è stata quella di concepire la cultura come una produzione dinamica derivata da un rapporto dialettico fra diverse forze (seguendo le riflessioni di Gramsci) per poter indagare non tanto ciò che i simboli dimostrano quanto ciò che invece nascondono. In questa nuova ottica, all'antropologo non interessa l'inconscio come fonte di simboli, bensì la prassi della produzione di essi.

Nel contesto del suo seminario sulle condizioni dell'agricultura in Puglia, il Prof. Eugenio Imbriani (Università di Lecce) ha parlato della trasformazione nello svolgimento di alcune tradizioni popolari. L'antropologo leccese ha illustrato come le feste odierne hanno assunto nuovi significati col rispetto al passato, non più strettamente legati a pratiche dell'agricultura come la raccolta delle olive, bensì alla voglia delle comunità locali di rappresentarsi ad un pubblico di spettatori. In questo ricupero (o, in alcuni casi, invenzione pura) di feste tradizionali, favorito dalle politiche culturali delle amministrazioni, i protagonisti non sono più gli stessi che producono l'olio, ma studiosi ed intellettuali locali. In alcuni casi, la festa locale è arrivata ad avere una fama ed una promozione tale da "esplodere". Come esempio, il Professor Imbriani ha citato la danza dei coltelli a Torre Paduli il 15 agosto, in cui dopo chilometri di coda si arriva ad un caos totale.

Il Prof. Giovanni Pizza dell'Università degli Studi di Perugia ha parlato della reinvenzione del tarantismo e le politiche culturali nel Salento. Secondo il noto studioso di antropologia medica: "Il tarantismo è un fenomeno rituale in stretta relazione con la religione popolare, le arti e le pratiche popolari di guarigione. Il revival del tarantismo, a lungo considerato come un fenomeno arcaico e da dimenticare, è oggi parte degli sforzi tesi a costruire e rafforzare l'identità meridionale. Il fatto che la globalizzazione e la world music abbiano dato spazio all'affermarsi di un fitto e ampio strato di gruppi locali di pizzica serve a dimostrare come le interpretazioni locali della 'tradizione' possano intrecciarsi con i bisogni di reagire all'uniformità dei tempi."

Anche a parlare delle tradizioni popolari è stato il Professor Francesco Marano dell'Università della Basilicata. Il suo intervento, accompagnato da documentari, ha preso in considerazione i riti della Uglia e il maggio di accetura, feste tradizionali della Basilicata con aspetti magico-religiosi ed elementi cristiani. Dopo aver discusso le varie teorie sul simbolismo del rito della Uglia, il Prof. Marano ha tracciato un profilo della festa attuale che è diventato un momento per esprimere l'identità delle persone dei livelli sociali più disagiati.
I partecipanti hanno anche avuto l'opportunità di discutere i fenomeni e i problemi affrontati con studiosi locali quale Luigi Chiriatti. Protagonista della musica contadina e direttore della casa editrice *Kurumuny*, Chiriatti ha presentato una cronologia della musica popolare salentina dalla sua politicizzazione nel periodo del dopo-guerra fino ad una fase di folklorizzazione dagli anni '90 in poi.
Il programma (svolto in inglese) è stato concepito e coordinato dal Prof. Davide Torsello (Università di Lecce), che ha anche accompagnato il gruppo in escursioni ad Otranto, Lecce, al Museo multimediale della Grecìa salentina di Corigliano (LE), al Museo Etnografico di Latiano (BR), al Museo della Civiltà del Vino a Manduria (TA) e a Cursi (LE) per la Sagra del Pane.

Jo Ann Cavallo
Columbia University

Programma
11 luglio: *Introduzione teoretica all'antropologia dell'Europa meridionale* (Jane and Peter Schneider, New York University)
12 luglio:'*La sfida del turismo: politiche di sviluppo in Italia meridionale* (Davide Torsello, Università di Lecce)
13 luglio:'*L'agricultura nel Salento, tradizione e realtà contemporanee* (Eugenio Imbriani, Università di Lecce)
14 luglio: *Mantenere vivi gli oggetti: i musei e il mondo materiale della cultura* (Anna Merendino, Università di Lecce)
15 luglio: *Feste religiose della Basilicata* (Francesco Marano, Università della Basilicata); 16 luglio: *Antropologia e paesaggio in Puglia* (Ferdinando Mirizzi, Università della Basilicata)
18 luglio: *Neo-tarantismo e pizzica: una ricerca identitaria?* (Giovanni Pizza, Università di Napoli)
19 luglio: *Reti sociali e clientelismo* (Dorothy Zinn, Università della Basilicata)

Contatti:
Davide Torsello, Università degli Studi di Lecce, dtorsello@yahoo.it
Melinda Pappova, Medius Terrae, info@medius-terrae.com

Lo stato della ricerca etnomusicologica in Toscana

IV

di **Claudio Malcapi**

G – PISA e provincia

Ricercatore storico è Fabrizio FRANCESCHINI di Pisa, docente universitario di Glossodidattica, che nel 1983 ha pubblicato "I contrasti in ottava rima e l'opera di Vasco Cai di Bientina". Ha fatto ricerche e pubblicato molto sui "maggi": l'ultimo dei libri da lui pubblicato in 2 volumi nel 2003 è "Nello Landi – 12 Maggi (1941 – 2001)". Molto attivo, 2 anni fa ha coordinato incontri di poeti-cantori in ottava rima.

Degli anni '80 è la pubblicazione dei "Canti popolari della Valdera – Tradizioni orali dell'agro pisano" a cura di Benozzo GIANETTI di Ponsacco (PI), già citato. Gianetti ha fondato nel 1985 a Pisa ER TRAMME, periodico trimestrale del vernacolo pisano e delle tradizioni popolari: su di esso ha tra l'altro pubblicato anche qualche canto della Valdera.

Di Volterra (PI) è don Ivo MEINI, ricercatore e studioso di tradizioni e canti popolari, canti che ha armonizzato a voci miste e pubblicato nel volume già citato. Meini ha partecipato con un intervento al CONVEGNO DI STUDI SUL CANTO POPOLARE TOSCANO E LA TRADIZIONE AMIATINA tenutosi nel 1988 a Casteldelpiano (GR) su organizzazione della Associazione Cori della Toscana. Egli ha pubblicato anche recentemente alcuni articoli sui canti popolari, canti religiosi, ottave, ecc.

All'Università di Pisa esiste una cattedra di Antropologia Culturale della Facoltà di Storia tenuta per due anni da Paolo DE SIMONIS di Pontassieve (FI) e da quest'anno da Fabio DEI di Poggibonsi (SI); nella Facoltà di Scienze Politiche è situata una seconda cattedra di Antropologia Culturale tenuta da Mariano PAVANELLO; una Cattedra di Etnologia si trova infine nel Dipartimento di Scienze Archeologiche, pure tenuta da Pavanello.

La corale a voci miste G.PUCCINI di Volterra di cui Ivo Meini è direttore presenta, oltre al canto polifonico, anche le armonizzazioni di Meini dei canti toscani nei propri concerti.

Sempre a Volterra esiste il CORETTO DEI PINGUINI, coro misto con repertorio, accanto al classico, di canto popolare.

A Buti (PI) esiste la COMPAGNIA DEL MAGGIO.

Cantori in ottava rima dell'area pisana, oltre allo scomparso Vasco CAI di Bientina (PI) sono Nello LANDI di Cascine di Buti (PI) e Luigi STACCIOLI di Riparbella (PI).

H – PISTOIA e provincia

Ricercatori storici sono Sergio LANDINI e Maurizio FERRETTI che hanno pubblicato il disco "Canti popolari della provincia di Pistoia" (anni '70) dal quale hanno rilevato i testi. Attualmente, scomparso Landini, Ferretti è impegnato nella didattica.

Fra i ricercatori storici è pure da annoverarsi Simonetta BURCHIETTI che nel 1970 ha scritto la sua tesi di laurea "Poesia popolare nel territorio pistoiese".

Claudio ROSATI, studioso pistoiese, si occupa di tradizioni popolari ma non in particolare dei canti, a parte un suo contatto con l'ottava rima collegata alla cultura dei"carbonai". Ha allestito il MUSEO

DELL'APPENNINO PISTOIESE di Rivoreta (PT) dove, oltre agli oggetti della cultura materiale, sono depositate le ricerche manoscritte di canti degli anni '20 effettuate da Lilia GIGLIOLI nonché le copie di nastri delle ricerche di Alessandro FORNARI. Rosati è autore, con Paolo de Simonis, dell' "Atlante delle tradizioni popolari del Pistoiese" edito dalla Banca di Pistoia.

In un'opera collettanea del Comune di Sambuca Pistoiese (PT), Giampaolo BORGHI di Argelato (BO) ha scritto un saggio andando a ritrovare i vecchi informatori di Lomax e Carpitella.

A Pian degli Ontani esista presso la parrocchia il CENTRO STUDI BEATRICE DI PIAN DEGLI ONTANI che fa manifestazioni culturali, ma non fa ricerca.

Nell'ambito della Provincia di Pistoia ruota un gruppo di ricercatori: Paolo CINOTTI, Maurizio GERI e Florio FRANCESCHI. A Franceschi, di Mammiano (PT), la Provincia ha dato incarico di effettuare ricerca pura.

Sempre dalla Provincia di Pistoia è stato commissionata un anno fa una nuova ricerca al prof. Giancarlo PALOMBINI dell'università di Perugia, conoscitore delle tradizioni locali pistoiesi, che ha studiato e pubblicato per decenni.

Gilberto VALGIUSTI di Cutigliano (PT) ha effettuato le trascrizioni musicali dei canti di Landini e Ferretti e il tutto è stato pubblicato in un libro curato da Sergio GARGINI edito dal Comune di S. Marcello Pistoiese (PT) nel 1986: "Non son poeta e non ho mai studiato: cantate voi che siete alletterato".

Il 16 marzo 2003 si è tenuto in Pistoia il Convegno L'INFLUSSO DEGLI ARCHETIPI ORALI SULL'ARTE MUSICALE SCRITTA organizzato dalla Associazione Cori della Toscana col patrocinio della Regione Toscana e con la partecipazione degli studiosi Luca BONAVIA, Pavle MERKU', Mario LANARO, Paolo BON e Sante FORNASIER. Faceva corollario ai temi sul canto popolare presentati nel convegno la 7a Rassegna Regionale di canto popolare con esibizione in due giornate di pressochè tutti i cori popolari della Toscana.

Fra i gruppi di riproposta dei canti popolari in spettacoli ricordiamo I TOSCANTO di Pistoia che eseguono canti toscani con un complesso di 4 strumentisti e la cantante Michela BACCI. Essi hanno pubblicato un C.D.

Riccardo TESI, bravissimo suonatore di organetto, ha organizzato, con la collaborazione di Maurizio GERI, lo spettacolo "ACQUA, FOCO, VENTO" in cui rivisita la tradizione popolare toscana. Tesi cura inoltre il festival SENTIERI ACUSTICI di musica folk per la Provincia di Pistoia.

Sull'Appennino a S.Marcello Pistoiese il COLLETTIVO FOLKLORISTICO MONTANO di circa 20 anni fa si è riattivato quest'anno con uno spettacolo, ed ha come referente Sergio GARGINI.

In passato è stato attivo il CENTRO DI RICERCA SULLE TRADIZIONI POPOLARI PISTOIESI.

Dei gruppi della montagna pistoiese che ripropongono il Cantarmaggio ricordiamo i MAGGERINI DI PITEGLIO, I MAGGERINI DELL'ORSIGNA e I MAGGERINI DELLA VALDIBRANA.

Un gruppo folkloristico della Montagna pistoiese da segnalare è quello di GIGETTO DEL BICCHIERE, diretto da Gilberto VALGIUSTI.

Dei cori popolari vanno annoverati il coro C.A.T.- CANTORI DELL'APPENNINO TOSCANO di Cutigliano diretto da Gilberto VALGIUSTI, che propone nel suo repertorio anche canti toscani, il coro GENZIANELLA di Pistoia, maschile come il precedente, che esegue canti di montagna e qualche canto popolare toscano e il coro maschile ALPINI SU INSIEME di Pistoia con repertorio misto polifonico, di montagna e di 4-5 canti toscani . Il coro C.A.T. promuove in giugno e luglio una propria rassegna annuale in tre serate che coinvolgono cori e bande musicali denominata Quattro Canti Sotto le Stelle, mentre il Genzianella organizza in maggio la Rassegna Corale Città di Pistoia.

Dei cantanti folk ricordiamo la pistoiese Giuditta ANGELINI, in arte "GIUDITTA".

Degli improvvisatori in ottava rima di ambito pistoiese ricordiamo Enzo COLLODI di Pistoia e Realdo TONTI di Agliana (PT).

Fabio MUGNAINI, Piergiorgio SOLINAS e Massimo SQUILLANTINI.
Fra le associazioni che fanno teatro, canto popolare e danza si possono citare: il GRUPPO DELLA MONTAGNOLA (voci e strumenti) che ha come referente Andrea FANTACCI di Siena; la COMPAGNIA DEL BRUSCELLO di Montepulciano (SI) che è attiva dal 1937 e che è interessante per varie innovazioni (referente Mario MORGANTI); la COMPAGNIA DEL BRUSCELLO di Castelnuovo Berardenga (SI) che effettua una riproposta moderna, diversa da quella classica, del bruscello; la COMPAGNIA SEGALAVECCHIA di Chianciano (SI); il GRUPPO MAGGERINI di Belforte, frazione di Radicondoli (SI); il GRUPPO FOLKLORISTICO TOSCANO di Poggibonsi (SI) che ripropone canti tradizionali e non; i MAGGERINI di Castiglion d'Orcia (SI); il TRESCONE di Montalcino (SI) con spettacoli di danze popolari e contadine.
C'è inoltre nell'area senese qualche cantante folk che si esibisce in sagre e fiere.
A Montalcino (SI) la corale G.PUCCINI a voci miste oltre a musica lirica ha molto canto popolare in repertorio.
Anche se non fa direttamente parte delle attività etnomusicali vogliamo citare il TEATRO POVERO di Monticchiello in quanto espressione popolare diventata cogli anni appuntamento tradizionale di rilievo.

(4. fine. Le altre parti sono state pubblicate nel n. 66, gennaio-giugno 2004, nel n. 67, luglio-dicembre 2004 e nel n. 68, gennaio-giugno 2005).

Per mancanza di spazio dobbiamo rimandare a un supplemento de "Il Cantastorie" di prossima pubblicazione le consuete rubriche della rivista:

Cronache dal treppo e dintorni (XVII)
Burattini, Marionette, pupi: notizie, n. 61
Notizie dal campo di Maggio (XVII)
Libri, riviste, dischi
Notizie

OMAGGI PER GLI ISCRITTI 2006 ALL'ASSOCIAZIONE "IL TREPPO"

Libri

1. T. Bianchi, *Il Martedì Grasso di Kasper*, August Strindberg, farsa per burattini, Roma 1984, pp. 103.
2. *Studio critico delle opere di Turiddu Bella*: Quaderno 1, Siracusa 1994, pp. 32; Quaderno 2, Siracusa 1995, pp. 56.
3. C. Barontini, *Il cantastorie. Canti e racconti di Eugenio Bargagli,* Grosseto 2000, pp. 62.
4. *Ethnos*, Quaderni di Etnologia del Centro Studi Turiddu Bella n. 1, Siracusa 2001, pp. 90.
5. *Ethnos*, Quaderni di Etnologia del Centro Studi Turiddu Bella n. 2, Siracusa 2002, pp. 107.
6. C. Barontini, A. Bencistà (a cura di), *Poesia estemporanea a Ribolla 1992-2002*, ToscanaFolk, Editrice Laurum, Pitigliano (GR) 2002, pp. 151.

Dischi

7. *I cantastorie padani*, 33 giri con libretto con testi e note.
8. *La "Società Folkloristica Cerredolo" (selezione del Maggio "Francesca da Rimini"),* 33 giri, con testi e notizie della "Società" di Cerredolo (RE)

Musicassette

9. Rosita Caliò, *Ti lu cuntu e ti lu cantu..*, Gemme 016.
10. La Piva dal Carnér, *La pègra a la mateina la bèla e a la sira la bala,* Robi Droli NT 67354
11. La Piva dal Carnér, *M'han presa,* Dunya Records.
12. Angelo Zani, *Strèli,* Stantòf 0010 (con libretto testi).
13. Franco Trincale, *Franco Trincale 1991.*
14. *Festa del "Maggio". VII Raduno Squadre Maggerini, Braccagni (GR), 1 Maggio 1998*
15. *Toscana Folk, Canti e Suoni della tradizione,* a cura di Alessandro Bencistà e Corrado Barontini, TF-99, vol. 1.

Compact Disc

16. Canzoniere Popolare Tortonese, *E ben ch'u vena mag,* (con libretto testi), Graphonica.
17. Angelo Zani, *Ogni pensiero vola*, Stantof 03012.
18. Tarantula Rubra, *Pizzica la Tarantula*, Blond Records BRCD 000305
19. I Cantor ed Monc, *Canti sacri della tradizione popolare nelle Corti di Monchio* [PR], CSTP032002
20. *È arrivato il Maggio bello...* 1ª Rassegna Gruppi del Cantamaggio, Montereggio 2003, 002-2003-CD2.
21. Tuscaes Gentes, *Quando il merlo canta. Canti e suoni delle migrazioni stagionali tra Appennino, Corsica e Maremma,* TGCD01.
22. La Fésia, *I cant ed 'na volta* (Monchio delle Corti, PR).

Dvd

23. *Il Maggio emiliano. Ricordi, riflessioni, brani,* a cura di Jo Ann Cavallo.
24. **Arretrati de "Il Cantastorie"**

Per i nuovi iscritti, annate arretrate de "Il Cantastorie", un anno a scelta, a partire dal 1992.

La quota di iscrizione all'Associazione "Il Treppo" per il 2006 è di € 26.
I versamenti dovranno essere effettuati sul seguente c/c postale:
10147429, intestato a IL CANTASTORIE c/o Vezzani Giorgio, via Manara 25, 42100 Reggio Emilia.
Gli iscritti all'Associazione "Il Treppo" potranno scegliere uno degli omaggi elencati in questa pagina .

È possibile ricevere "Il Cantastorie" anche sottoscrivendo il solo abbonamento alla rivista versando per il 2006 l'importo di Euro 15 sul c/c postale 10147429 intestato a Il Cantastorie, via Manara 25, c/o Vezzani Giorgio, 42100 Reggio Emilia.

CONVERSAZIONI CON FORTUNATO SINDONI

di **Mauro Geraci**

(a pagina 53)